



# **TRAÇOS S/ PAPEL**

## **SOBRE O TRAÇO E MATERIALIDADE DO DESENHO**

---

**PROJETO / DISSERTAÇÃO**

MESTRADO

DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

ALUNO

**SILVANO MANUEL MARTINS ALVES**

ORIENTAÇÃO

Professor JOAQUIM JORGE DA SILVA MARQUES

SETEMBRO | 2017



# Resumo

Este trabalho reflete sobre o traço como elemento central ao desenho. Reflete-se sobre a ideia de traço e as suas extensões enquanto elemento de figuração e marcação. Como possibilidade de um desenho que adquire dimensão material.

Explora-se a relação entre o corpo e o suporte, entre a visão e o tato e o que desta relação dá características ao traço.

“*Traços s/ papel*” resume a relação com as diversas variantes, que responderá a partir do desenho de diversas formas nos projetos desenvolvidos.

Assim, apresentam-se as palavras-chave transversais a todo o trabalho: desenho, traço, materialidade, processo.

# Abstract

This work reflects on the trace as a central element to the drawing. It reflects on the idea of trace and its extensions as element of figuration and marking. As a possibility of a drawing that acquires material dimension.

It explores the relation between the body and the support, between vision and touch and what of this relation gives characteristics to the trace.

*“Traços s/ papel”* summarizes the relationship with the various variants, which will respond from the drawing of various forms in the projects developed.

Thus, the key words that cross the whole work are presented: drawing, trace, materiality, process.

# Índice

Introdução.....	7
Capítulo I .....	9
Traços s/ Papel .....	9
1. Contextualização de uma prática .....	9
1.1. Traço e algumas variações.....	15
2. Do Suporte e do Desenho .....	17
2.1. Bidimensionalidade e Tridimensionalidade .....	20
2.2. Opacidade e Transparência .....	26
2.3. Resistência e Permeabilidade .....	31
3. Do Corpo e do Suporte .....	33
3.1. O Corpo e Percepção no Desenho .....	34
3.2. A Dimensão Ótica.....	35
3.3. A Dimensão Háptica.....	37
3.4. O Corpo no Processo .....	39
3.5. <i>Hiperdesenho</i> .....	40
Capítulo II .....	42
1. Sobre o Projeto e o Método.....	42
1.1. O Projeto .....	42
1.2. O Método .....	44
Capítulo III .....	46
1. Considerações centrais à prática .....	46
1.1. Fase I – Origens e primeiras experiências.....	46
- O cubo (des)dobrado – Diogo Pimentão .....	48
- “ <i>Mecânica de uma Porta</i> ” .....	50
- “ <i>Medusas</i> ” .....	52
1.2. Fase II – Contextualização .....	54
- Técnica “ <i>Wet-folding</i> ” – Algumas considerações.....	55

- “ <i>Forças</i> ” .....	58
- “ <i>Porta trancada</i> ” .....	60
- “ <i>Rastos</i> ” .....	62
- “ <i>Vestígios</i> ” .....	64
Considerações finais – Começar de novo...	65
Bibliografia.....	67

# Introdução

Neste relatório procurar-se-á analisar o traço no desenho como o elemento central ao projeto prático. Abordar-se-á este tema a partir de um conjunto de autores, artistas e suas obras, procurando relacioná-los com as ideias centrais ao projeto, numa tentativa de desconstruir o problema. Este define-se pela exploração do traço, o que, através dele, nos conduz a ações como cortar, furar, moldar e penetrar na dimensão material que o desenho passa a adquirir.

Ao longo de cada tópico, estudam-se as questões colocadas pela prática, organizando-se em três momentos principais: no primeiro, explora-se o conceito de traço, de modo a estabelecer uma relação complementar com as suas diversas variantes, pela semelhança de significação que revelam entre si – um vocabulário gráfico que melhor distinga cada termo como: linha, sinal, marca, corte, dobra.

De seguida, reflete-se sobre a importância do suporte. O lugar onde o desenho se instala, o espaço físico em diálogo com o suporte e como imagem, e o que daqui se explora quanto às características do traço. A sua ambiguidade entre o efeito ilusório de uma representação a grafite numa folha plana e a espessura do traço, ao ser decalcado de uma superfície ganhando dimensão, materialidade. Por outro lado ainda, a própria natureza do suporte, o seu nível de transparência, resistência e permeabilidade ou a sua textura, que responderá por meio do desenho de diversas formas.

Conclui-se a primeira parte, com uma abordagem ao corpo e às relações que estabelece com o suporte para produzir desenho. O corpo que atua enquanto o desenho se faz. Com isso, pretende-se confrontar as suas dimensões ótica (visão) e háptica (tato), como forma de observar as suas reações perante as diversas situações de trabalho, uma vez que nesses momentos não há uma consciência focada sobre as suas ações.

O capítulo II incide sobre o projeto e o método, altura em que se reflete sobre o contexto a partir do qual o projeto se desenvolveu.

Além disso, reflete-se sobre os modos ou modelos de atuação – numa relação entre o estudo e o desenho final.

No capítulo III apresenta-se uma reflexão sobre as condições do processo e os resultados dos projetos desenvolvidos.



# Capítulo I

## Traços s/ papel

### 1. Contextualização de uma prática

Para a compreensão da noção de “traço” em desenho, será pertinente investigar, antes de mais, a sua multiplicidade de sentidos, usos e significação. Segundo o dicionário de sinónimos, a palavra “traço” constitui: “1. ato ou efeito de traçar 2. segmento curto de uma linha; risco 3. linha de um desenho não sombreado”, um pouco mais adiante “7. semelhança fisionómica, aparência” e no sentido figurado “sinal, vestígio, rastro”<sup>1</sup> (Porto Editora, 2003-2016, “Traço”).

Numa abordagem a uma expressão muitas vezes utilizada, “traçar uma linha”, o verbo “traçar” remeterá para uma ação que precede, ou que é necessária para a produção de uma linha. Assim, tendo em conta a definição anteriormente citada “segmento curto de uma linha”, poder-se-ia afirmar que, para haver linha, seria necessário o traço, ou um conjunto de traços (as partes) que haveriam de compor essa linha (o todo) – portanto o momento da ação.

Além disso, Filomena Molder (1986, p. 196) caracteriza o traço da linha gráfica (do desenho) como um elemento que designa o local, a superfície onde é executado. Por outras palavras, um risco sobre uma folha de papel, um sulco na casca da árvore ou uma marca sobre o corpo, constituem os traços (gestos) que identificam o fundo, o espaço onde acontecem (na folha de papel, na casca da árvore, no corpo). Deste modo, o “... traço fere, diferencia, distingue, qualifica, é um gesto (...) eminentemente espacial” (Molder, 1986, p. 196).

---

<sup>1</sup> Veja-se, paralelamente, a semelhança com a seguinte noção de traço, obtida de uma edição de dicionário em papel: “1 segmento curto de uma linha; risco; 2 linha de um desenho não sombreado; (...) 4 linha do rosto; feição; 5 [fig.] impressão; sinal; vestígio; (...) 10 [pop.] (...) a traços largos sem entrar em minúcias; de um ~ de uma só vez...” (Porto Editora, 2005, p. 1651). Incluíram-se estas últimas expressões populares relativas ao traço, uma vez que, com elas, prenuncia-se já uma dimensão diagramática do traço, isto é, de preparação, aquilo que orienta para se chegar a algo – esses traços largos com os quais não se entra em minúcias, os traços gerais.

Já o desenhador Saul Steinberg afirmava: “...o que desenho é o desenhar, desenhar procede do desenho...”<sup>2</sup> (de acordo com Steinberg, s.d., citado por Molina, 2005, p. 12). Entende-se aqui que esse desenho, através das linhas que o compõem, permite nomear o elemento que se formalizou, representou – uma árvore, uma casa – ao mesmo tempo que também se determina o gesto que levou a essa formalização – traço, listra (Molina, 2005, p. 12). Desta forma, o desenho que Steinberg caracteriza corresponderia ao “nome”, isto é, ao “desenho terminado” onde se observa o conjunto final das linhas. Assim, o “desenhar” seria entendido como o “verbo” – o gesto, a ação de traçar sobre o suporte, o processo do desenho.

De facto, estas últimas reflexões assemelham-se a uma análise de Jackie Pigeaud (1990, pp. 115-117, citado por Newman, 2003, pp. 96-97) acerca do contorno. Este, por um lado, funciona como aquilo que une os traços para produzir a linha (o “verbo”, o processo), por outro, torna-se duplo, pois ao sobrepor-se um segundo contorno ao anterior, anulam-se as imperfeições do primeiro, atribuindo o estado terminado à figura (o “nome”, o desenho finalizado). O autor constata, assim, que a linha, que vem por último, acaba por ser a primeira, uma vez que é ela a base que faz da forma um ser. É, portanto, este o sentido do ato criativo do artista que mostra aquilo que esconde, ou seja, revela o que foi realizado anteriormente – o traçado prévio – para logo o ocultar ao sobrepor-lhe uma linha que finaliza o desenho.

Em jeito de comparação, esta ideia de uma ação que desvende o que a própria esconde, aproxima-se daquilo que Walter Benjamin designa, no seu texto “*Pintura e Artes Gráficas*”, de corte longitudinal (relativo à pintura) e transversal (artes gráficas) – “... dois cortes ao longo da substância universal” (Benjamin, 1986, p. 177). Do ponto de vista de outros autores, ambas estas orientações constituem o ato criador, pois parecem referir-se a gestos primitivos (os movimentos dos olhos, a orientação dos membros e do corpo, o trajeto do sol, dos cursos de água), que a pintura e o desenho mimetizam, pelo modo

---

<sup>2</sup> Traduzido do espanhol: “*El dibujante Saul Steinberg decía: «lo que dibujo es el dibujar, dibujar procede del dibujo»...*”

como o artista posiciona o seu corpo em diálogo com os movimentos da mão sobre o suporte (Molder, 1986, pp. 186-187).

Assim, cingindo-se ao que aqui respeita ao desenho, isto é, ao corte transversal que, segundo Benjamin (1986, p. 177) “... é *simbólico, contém os sinais*”, Molder (1986, p. 187) considera que esse “... *incisa, risca, descobre o fundo, marca; pelo acto de traçar, fazer incisões, deixam-se rastros, indícios, por ele se instituem os sinais que entremostam e também escondem as coisas*”<sup>3</sup>. Aqui, poder-se-á afirmar que os traços do desenho deixam rastros e indícios que na verdade constituem a forma representada (gráfica) desses sinais ou gestos primitivos já referidos.

Além disso, o facto de simultaneamente os sinais mostrarem e esconderem as coisas, alude à anterior ideia de contorno de Pigeaud, no sentido em que o traçado prévio (sinal ou gesto) serve de guia (rasto) para obter a linha (sinal representado), sendo esse guia o contorno, que, segundo o autor, se entende como o elo que une o traçado para se atingir a linha.

Segundo o pensamento de Tim Ingold (2007, p. 43), o traço caracteriza-se por “... *qualquer marca duradoura deixada em ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo*”<sup>4</sup>. Assim, e tal como anteriormente se observou na definição do verbo “traçar”, o traço concretiza-se pelo gesto, pela ação, logo um movimento que, por sua vez, atua nessa superfície sólida, pressionando-a, o que resulta numa marca que aí permanece, “*duradoura*”.

Seguindo o seu raciocínio, o autor distingue dois tipos de traço, podendo este ser “*aditivo*” ou “*reduutivo*”, havendo ainda outros que considera não se enquadrarem em qualquer dos dois (Ingold, 2007, p. 43)<sup>5</sup>. Entende por traços aditivos aqueles que adicionam uma camada extra à superfície, como é o exemplo de um lápis ou caneta num papel

---

<sup>3</sup> Com estas reflexões, a autora remete para uma nota (nº 6) na qual lembra a gravura como a fonte do desenho, que pela produção de incisões, como que reconstitui os traços do passado pré-histórico, isto é, as marcas de caça (gravuras, pegadas de animais, até as mãos do artista), que traduzem o princípio mimético do gesto que deixa uma marca, um traço (Molder, 1986, p. 199).

<sup>4</sup> Traduzido do inglês: “...*the trace is any enduring mark left in or on a solid surface by a continuous movement.*”

<sup>5</sup> Frase traduzida e adaptada do original em inglês: “*Most traces are of one or other of two kinds: additive and reductive. (...) Some traces, however, entail neither the addition nor the subtraction of material.*”

ou até mesmo do caracol que deixa atrás de si um rasto viscoso. Já os traços redutivos subtraem matéria da superfície onde são executados, como é possível observar nos arranhões e incisões numa superfície ou ainda numa pegada impressa na lama macia, na areia, na neve.

Com isto, torna-se possível verificar que tanto um como outro podem ser produzidos por condições naturais, por animais e seres humanos, com algum grau de intencionalidade ou acaso. No entanto, Fuchs (1986, pp. 43-47, citado por Ingold, 2007, p. 43) remete para a obra de Richard Long, "*A line made by walking*" (figura 1). Um caso particular em que não parecem constar nem traços aditivos nem redutivos. Aqui, o artista efetua um percurso sobre um terreno de erva, caminhando para diante e para trás sobre o mesmo local em linha reta. Não havendo sensivelmente remoção ou adição de matéria desse espaço, verifica-se apenas que os diversos caules quebrados ressaltam dos restantes intactos pela ação realizada, compondo assim a linha.



Figura 1. Richard Long, "*A line made by walking*", 1967, Inglaterra<sup>6</sup>

Neste caso, poder-se-á concluir que de facto o necessário para se traçar essa linha foi, essencialmente, a pressão que o peso do

---

<sup>6</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 20 de março de 2017 em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

corpo do artista exerceu sobre este solo com erva, enquanto caminhava. Portanto, à semelhança do que sucede com uma caneta sem tinta que é apenas capaz de marcar e sulcar o papel com a sua ponta, o “... *material do traço, e o implemento com o qual foi aplicado, são um único e o mesmo.*”<sup>7</sup> (Ingold, 2007, p. 44).

Com este último pensamento, deduz-se ainda que no próprio traço encontra-se, simultaneamente, esse material, que no caso da caneta seria a tinta, ou a falta dela, e o implemento seria o instrumento que o produziu, que marcou a superfície – a ponta da caneta. Em breves palavras, é essa ponta e apenas ela que, pela pressão exercida sobre a superfície, constitui o corpo e a matéria do traço. Na verdade, tanto na obra de Long como no exemplo da caneta, poder-se-ia afirmar que desse material, o que fica depositado é a própria pressão aplicada sobre um corpo ou instrumento no momento de traçar, mas que desaparece quando essa ação se concretiza. O que permanece é a pressão, ou a memória que dela resta, e que produziu uma alteração na superfície.

Como se verificou anteriormente, o ato de traçar remete para uma ação e para o momento da sua execução. Outra reflexão surge em torno da relação entre o traço e a linha, cujo carácter é marcado pelo imediatismo.

Segundo Deborah Harty, o traço explica-se como o “trilhar” (“*to trail*”, nas palavras da artista) das linhas mais imediatas e íntimas, independentemente do meio e suporte utilizados (Harty, 2015, p. 62). Por um lado, a intimidade da linha corresponderá ao estreito espaço expresso entre o corpo que move a ferramenta do desenho e o próprio local predestinado ao traço, onde será depositado – uma relação de contiguidade entre corpo e suporte. Por outro lado, esse trilhar, que tal como a própria palavra o reforça, pode ser entendido como a ação que leva a, um caminho que se percorre, para se chegar a algo. Neste caso, o traço, constitui esse meio direto para atingir a linha, pois ele é a ação que o permite e concretiza-se, segundo Harty, sem pressupor algum meio ou suporte específico.

---

<sup>7</sup> Traduzido do inglês “*The material of the trace, and the implement with which it is put on, are one and the same.*”

Da mesma forma, o traço, tal como foi descrito, isto é, como um caminho que se “trilha” para a linha, faz ainda referência a uma outra ideia da mesma autora, que diz respeito à duração do desenho. Aqui, o traço funciona como o elemento que “regista” (“to record”) a linha de um desenho desde o início ao fim da sua produção (Harty, 2015, p. 62). Por outras palavras, o traço corresponde ao processo, e este a um conjunto de gestos e momentos sucessivos, cada qual aludindo a um período de tempo, que deixam pistas para entender o modo como o desenho terá sido produzido. Exemplo disso são a pressão aplicada sobre o suporte, a velocidade de execução, que Harty traduz como “... o variável ritmo dos traços sobre a superfície”<sup>8</sup> (Harty, 2015, p. 62) e que se observa na sua obra “duration” (figura 2).



**Figura 2. Deborah Harty, “duration” (detalhe), 2006, grafite e carvão comprimido sobre papel, 150 x 250 cm.**<sup>9</sup> Cada marca curvilínea representada traça os movimentos rítmicos executados sobre o suporte, durante um período de tempo. Constituem os registos visíveis dessas ações. A artista conclui que estes traços têm um lugar físico, situam-se no desenho delimitado pelas arestas da folha de papel, e num tempo presente (Harty, 2015, p. 62).

<sup>8</sup> Traduzido do inglês “...the changing rhythm of the traces upon the surface.”

<sup>9</sup> Imagem obtida a 26 de julho de 2017 em: <http://www.summerlodge.org/portfolio/deborah-harty/>  
Ficha técnica e legenda obtidas do livro “Drawing ambiguity” (p. 62-63; ver bibliografia)

A ideia de duração no desenho torna-se evidente no sentido em que é o gesto que produz o traço. Imagine-se agora, num contexto mais metafórico, o exemplo de uma peça teatral. Apesar de ambas as dimensões se afastarem, podemos entender tanto numa como noutra essa duração do traço. Primeiramente, ambos possuem essa característica de tempo, seja ou não pré-estabelecida, ao longo da qual sucedem momentos, acontecimentos e ações que as personagens/desenhador executam no palco/papel. Na verdade, o que aqui se verifica é esse traçar da linha de acontecimentos (guião) que levam ao desenlace da ação e fecho da cortina, ou o caminho (traço) para se chegar à linha, no caso de Harty.

## **1.1. Traço e algumas variações**

Como foi sendo apontado, formou-se naturalmente todo um vocabulário pela abrangência que o termo “traço” revela. Ao fazer-se esta análise, verificam-se estreitas relações entre o traço e a linha, o sinal, a marca, o corte, o vinco, como extensões “semânticas” do traço no desenho. Todavia, pretende-se focar a atenção maioritariamente no conceito de “traço” e, para o presente relatório, abordar estas como as mais determinantes variações desse termo, na tentativa não de uma análise aprofundada, mas de melhor as distinguir.

De facto, à semelhança de Tim Ingold (2007, p. 41), perante o vasto âmbito da linha, o autor parte para a subdivisão dos seus diferentes tipos. Tendo em conta que o traço pressupõe uma ação, um movimento de um corpo que pressiona uma superfície para nela deixar uma marca, usar o termo “linha” como sinónimo de traço, remete para uma relação de continuidade entre ambos.

De acordo com Cabezas (2005, p. 411), a linha constitui um elemento abstrato que diz respeito à geometria, logo sem a componente material que o traço abarca. Portanto, se o traço remete para uma ação, um corpo que se movimenta no espaço, a sua

dimensão material torna-se essencial; já a linha, pertencendo ao domínio abstrato da geometria, encontra-se despida de materialidade. Apesar desta aparente dicotomia entre ambos os conceitos, verifica-se uma relação de continuidade, no sentido metonímico de se “traçar uma linha”, isto é, o traço que se desdobra no processo (dinâmico), para dar lugar a um produto, um resultado – o estágio terminal que constitui a linha.

Por “sinais”, entendem-se os elementos “...*que mostram ou indicam a existência das coisas... como sucede com os sinais de trânsito, para advertir, anunciar, dar uma ordem...*”<sup>10</sup> (Cabezas, 2005, p. 330). O sinal, surge, assim, a partir de um ato de exterioridade: é marcado, gravado, impresso, sulcado – “*O sinal aponta e diz: é este!*” (Molder, 1986, p. 194) – não surge tanto no que é vivo. Caracteriza maioritariamente o contexto espacial, possuindo no entanto uma relação com a pessoa (Molder, 1986, p. 196).

Ao contrário do sinal, que possui uma significação, isto é, identifica, indica algo, já a marca não possui significado em si mesma. No entanto, há uma relação entre sinal e marca, na medida em que o sinal pode ser composto por marcas (Newman, 2003, p. 99).

A ideia de que a marca não possui significação, aponta para uma noção de insignificância, isto é, a marca, entendida na sua pura materialidade, constitui apenas o resíduo ou memória de um processo de significação (Newman, 2003, pp. 100). E se, como foi referido, a marca não possui significado, verifica-se aqui a sensação de ausência. Tomando como exemplo um rasto de uma pegada, na verdade está-se perante um nada, um resíduo – a ausência de algo que por ali passou. Assim, a marca pressupõe esse nada, exclui o corpo que interveio na produção da pegada (Newman, 2003, pp. 101).

Abordando agora o corte juntamente com a fissura (“*crack*”), verifica-se que o primeiro tem a característica de poder ser acidental, como é exemplo o dedo ferido, enquanto a fissura o é frequentemente. São elementos que surgem da tensão, colisão e desgaste numa

---

<sup>10</sup> Traduzido do espanhol: “... *con el nombre de «señales» entendemos aquellas cosas que muestran o indican la existencia de algo, utilizándose normalmente, como sucede con las señales de tráfico, para advertir, anunciar, dar una orden, etc.*”



superfície. Pela força disferida na criação de fissuras ser irregular, também o resultado o vai refletir, no sentido em que se observam maioritariamente linhas em ziguezague, não tanto linhas contínuas (de acordo com Kandinsky, 1982, p. 602-603, citado por Ingold, 2007, p. 45). Assim, a não ser que a causa da fissura tenha constituído um arranhão, a fissura acontece sem qualquer respeito pelos traços anteriormente executados sobre a superfície. Desta forma, a fissura interrompe o traço (Ingold, 2007, p. 45).

No entanto, se o suporte se revelar flexível, poder-se-ão executar dobras ou vincos, sem que a fissura aconteça. As linhas da palma da mão, causadas pelas dobras da pele, remetem para uma relação entre o gesto e as marcas que daí resultam. Da mesma forma, também as dobras de uma carta, após o seu desdobramento, remetem para um movimento que deixou vincos no papel (Ingold, 2007, p. 45, 47).

## **2. Do Suporte e do Desenho**

Para o presente relatório, a noção de desenho que melhor se adequa prende-se na sua relação com o espaço e a sua subjetividade. O desenho é tido como um campo que se articula com o espaço real. Por essa razão, torna-se independente da ideia de ilusão de objeto representado fora desse espaço real – alheio ao mundo. Assim, o espaço ilusório (do desenho, do objeto representado) funde-se com o espaço do mundo, no sentido em que perde a sua objetividade e caráter convencional, tornando-se subjetivo, apenas acessível à interpretação aberta do indivíduo (de acordo com Rose, 1976, p. 14, citada por Kovats, 2007, p. 23).

Por outras palavras, trata-se aqui de um desenho que não se restringe às representações gráficas tridimensionais e, portanto, ilusórias, de objetos, seres e outros elementos, que se confinam ao espaço limitado pelas arestas e superfície rasa de um suporte (uma

folha de papel). Assim, o espaço do desenho passa também a ocupar o espaço real, aquele que circunda o indivíduo e os objetos, ultrapassando o caráter objetivo de um instrumento que traça linhas sobre uma superfície. Por essa razão, o desenho torna-se subjetivo, ambíguo até, pela relação do seu caráter tridimensional que se revela ilusório, com o espaço real. O desenho avança no espaço, o mesmo espaço que o indivíduo ocupa, no entanto permanece no suporte pela sua característica gráfica de traços sobre uma superfície (figura 3).



**Figura 3. Monika Grzymala, “Transition”, 2006, Fita adesiva preta e branca, The Drawing Room.**<sup>11</sup> Aqui, o caráter ambíguo do desenho verifica-se pelas linhas traçadas com fita adesiva que se desprendem do plano bidimensional da parede. O desenho torna-se tridimensional ao ocupar o espaço real, sendo que as linhas voltam a sobrepor-se noutra superfície. Tridimensionalidade ilusória, uma vez que, essas linhas dependem de ambas as superfícies para se apoiarem e, assim, mantêm-se na bidimensionalidade do campo gráfico do desenho.

Para melhor compreender esta noção de desenho, observe-se o que John Berger reflete acerca do suporte do desenho. “*O papel torna-se o que vemos através das linhas, e no entanto permanece ele*

---

<sup>11</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 8 de agosto de 2017 em: <https://www.artslant.com/global/artists/show/51878-monika-grzymala?tab=PROFILE>

próprio”<sup>12</sup> (Berger, 2008, p. 50), isto é, o papel enquanto suporte une-se ao desenho, através do traçado, das linhas, no entanto permanece o suporte da obra. Verifica-se aqui uma oposição entre o suporte que se funde com o desenho, mas que, tanto um como o outro se conservam elementos distintos.

Neste seguimento, a ideia de oposição entre suporte e desenho encontra-se expressa numa outra que refere que a linha gráfica (do desenho) atribui identidade ao seu fundo. “À linha gráfica corresponde, de facto, o seu fundo” (Benjamin, 1986, p. 178), mas este apenas se designa em oposição à superfície onde se encontra. A isto, Molder (1986, p. 193) argumenta que a linha gráfica transforma a superfície em fundo – um fundo que se identifica como tal ao ser traçada a linha gráfica. Assim, ao chamar a si a superfície como o seu fundo, a linha atribui certas qualidades ao espaço onde se encontra (Molder, 1986, p. 193). Esse espaço do suporte agora qualificado, corresponde ao espaço do desenho que se encontra em branco, ou seja, segundo Benjamin (1986, p. 178) o carácter gráfico do desenho (de linhas traçadas sobre a superfície ou o suporte) deixa simultaneamente ver as zonas brancas do papel – o fundo – não cobrindo a sua totalidade. O autor alerta que se o desenho preenchesse completamente o seu fundo, deixaria simplesmente de o ser, perderia a sua identidade, (Benjamin, 1986, p. 178), algo que se observa mais claramente na pintura, que tipicamente se define por cobrir a superfície – a noção de sucessivas camadas de cobertura (Maynard, 2005, p.63).

Por estas razões, tanto a identidade do fundo do desenho como a mesma da superfície diferenciam-se radicalmente (Benjamin, 1986, p. 178), não se podem confundir, na medida em que o que permanece é simplesmente uma folha de papel sobre a qual se traçaram linhas (Berger, 2008, p. 50).

---

<sup>12</sup> Traduzido do inglês: “The paper becomes what we see through the lines, and yet remains itself.”

## 2.1. Bidimensionalidade e Tridimensionalidade

A noção de espaço foi sendo estudada com base nas teorias da geometria e da filosofia (Alves, 2012, p. 23). No século XX, surge uma nova perspectiva fenomenológica em que “... o espaço surge como um campo perceptivo onde se desenvolve uma experiência viva do mundo que nos rodeia tal como este nos aparece – um mundo de fenómenos...” (de acordo com Husserl, 1900-1901, s.d., citado por Alves, 2012, p. 28), isto é, a sua percepção e consciência física, temporal, espacial, corporal englobando todas as relações com o mundo e com os outros. “Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está no espaço nem tampouco que ele está no tempo. Ele habita o espaço e o tempo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 193).

Neste sentido, também o ato de desenhar abarca toda essa consciência, esses fenómenos, ao ser percecionado segundo um certo tipo de espaço, mais concretamente a sua dimensionalidade. Para a traduzir, tome-se uma superfície bidimensional, sobre a qual um implemento (aqui sem qualquer dimensão) se movimenta, traçando linhas – entendidas como unidades gráficas de uma dimensão. Por sua vez, essas linhas tendem a criar divisões bidimensionais na superfície (Maynard, 2005, p. 148). Isto observa-se na opinião de Rawson (1987, pp. 95, 97, citado por Maynard, 2005, p.148), que explica que a linha é, essencialmente, um traço bidimensional numa superfície plana, não contendo em si qualquer valor tridimensional, sendo percecionada desde logo como um separador, um elemento que divide dois lados – duas dimensões.

Com esta noção de dimensionalidade do ato do desenho, torna-se pertinente estabelecer uma relação entre o espaço tridimensional e a bidimensionalidade do campo gráfico. Assim, uma das conceções de espaço tridimensional diz respeito à posição do sujeito no espaço, permitindo-lhe percecionar, através da sua ótica visual, o intervalo, a posição, a direção e organização dos elementos (direita, esquerda, cima, baixo, frente, trás), sendo o próprio corpo o

objeto central (de acordo com Kepes, s. d., citado por Cabezas, 2003, p. 463)<sup>13</sup>.

A par desta tridimensionalidade que o corpo protagoniza, opera a bidimensionalidade do campo gráfico – o espaço do desenho, que se situa na folha de papel ou no quadro – que se restringe aos seus limites e, assim, a leis próprias. Aqui, é esse suporte o elemento central do espaço, a partir do qual cada unidade observada (pontos, retas e outras representações sobre o suporte), aparenta avançar ou recuar. Tratam-se de forças espaciais, isto é, um conjunto de relações estabelecidas entre esses pontos, linhas (as suas posições, configurações) que à vista do indivíduo, parecem ter direção e movimento, situando-se num campo tridimensional, tal como se observa na figura 4 (de acordo com Kepes, s. d., citado por Cabezas, 2003, p. 463).

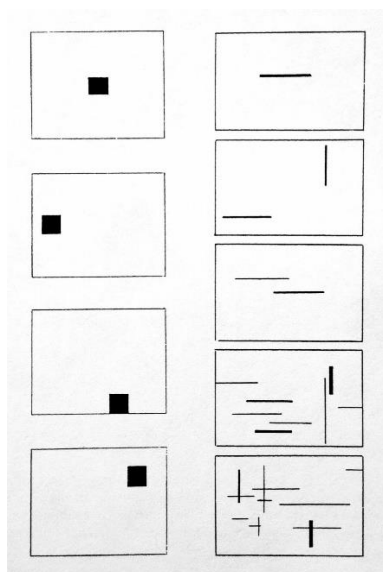


Figura 4. Para Kepes, um ponto cria diversas relações espaciais segundo o seu posicionamento no campo gráfico (coluna esquerda). Da mesma forma, a relação vertical, horizontal e diagonal das linhas com as margens, orientam o olhar na superfície, criando outras relações espaciais (coluna direita).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Confrontar tradução e adaptação com a citação original em espanhol: “[Gyorgy] Kepes se refiere al concepto de espacio tridimensional relativo a la posición espacial de cada individuo para poder juzgar la posición, dirección e intervalos de las cosas, midiendo y organizando arriba, abajo, a la izquierda, a la derecha, adelante, atrás en un sistema físico cuyo centro es el propio cuerpo.” (de acordo com Kepes, s. d., citado por Cabezas, 2003, p. 463).

<sup>14</sup> Imagem e legenda obtidas do livro “El manual de dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX”, no capítulo “Fuerzas espaciales” (“Forças Espaciais”), p. 466; ver bibliografia.

Esta noção de direção e movimento que os elementos gráficos em diálogo denotam entre si, conjugando tanto a bidimensionalidade como a tridimensionalidade, remetem para o caráter ambíguo e ilusório de um desenho a três dimensões. A ideia anterior de que pontos, linhas e outras unidades gráficas sobre um suporte, que aparentam avançar e recuar, “movimentando-se” perante o olhar, mostram a forma como o desenho tridimensional se torna ilusório. Da mesma forma, aponta-se aqui para a noção de relevo que Rawson (1979, p. 35, citado por Maynard, 2005, p. 150) entende como fazer com que as partes mais próximas das formas pareçam avançar para o indivíduo (figuras 5 e 6)<sup>15</sup>.



**Figura 5. Michelangelo Buonarroti, “Estudos para a Sibila Líbia”, ca. 1510–11, sanguínea, com pequenos apontamentos de giz branco no ombro esquerdo da figura no estudo principal, 28.9 x 21.4 cm.**<sup>16</sup> Os volumes da musculatura da figura de costas são representados pela relação de claro/escuro do traçado e, assim, parecem avançar e recuar perante o olhar do observador – a noção de relevo. No entanto, um relevo ilusório, pois o desenho mantém-se na superfície bidimensional do suporte.

<sup>15</sup> Esta noção de relevo de Rawson encontra-se em contexto de representações tridimensionais do corpo humano (ver Maynard, 2005, pp. 149-150), e que o desenho de Miguel Ângelo ilustra (figura 5). No entanto, entendeu-se determinante recorrer a este conceito para caracterizar desenhos não figurativos, como é exemplo o detalhe de uma obra de Simon Schubert, apesar de a obra completa ser, de facto, representativa de um ambiente de sala (figura 6 e respetiva fonte para a imagem total).

<sup>16</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 29 de julho de 2017 em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.197.2/>



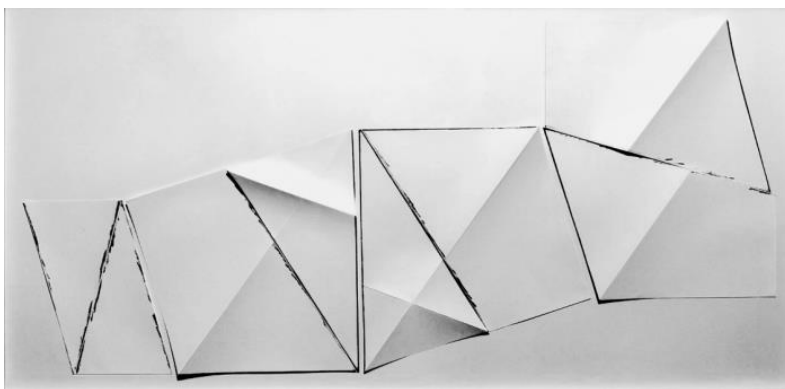
**Figura 6. Simon Schubert, Pormenor de “Schreibzimmer (Fensterblick)”, da série “Berlin Stadtschloss”, 2012, papel, 100 x75 cm.**<sup>17</sup> Aqui, a ideia de relevo de facto observa-se: determinadas zonas do suporte avançam e outras recuam pelas marcas dobradas no papel que criam planos e sombras. São relevos reais, o que pressupõe tridimensionalidade, mas que não existe, pelo que essas marcas, traços, permanecem na superfície bidimensional do papel.

A par deste carácter ilusório do desenho em três dimensões, bem como da ideia de relevo que lhe está adjacente, torna-se determinante abordar a noção de materialidade expressa nos desenhos com dobragens de Dorothea Rockburne e nos desenhos recortados de Henri Matisse. Em obras como “*Conservation Class #9*” de Rockburne (figura 7), “...cada folha de papel faz-se a si própria”<sup>18</sup> (Ratcliff, 2015, 1º parágrafo). Para a artista, a folha de papel – o seu suporte – é uma, íntegra em si mesma, isto é, há uma consciência de ambos os seus lados como um só. Além disso, considera que o papel possui uma certa profundidade, que se prolonga pelo espaço branco da superfície, e que é expressa pelas suas arestas. Arestas essas que marcam o limite entre ambas as faces, mas que, simultaneamente, unem a frente e o verso da folha. Resulta assim uma superfície contínua, abarcando ao mesmo tempo os seus dois lados (Ratcliff, 2015, 1º parágrafo).

---

<sup>17</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 29 de julho de 2017 em: [http://www.simonshubert.net/portfolio\\_page/berlin-stadtschloss/](http://www.simonshubert.net/portfolio_page/berlin-stadtschloss/)

<sup>18</sup> Traduzido do inglês “...each sheet of paper makes itself.”



**Figura 7. Dorothea Rockburne, “Conservation Class #9”, 1973, papel Strathmore 2 Ply e grafite montado em masonite, 87.6 x 177.8 cm<sup>19</sup>**

Com esta consciência de unidade, integridade do suporte, Rockburne pretende nos seus desenhos dobrados, mais concretamente com as suas ações de dobragem, colocar em evidência essas mesmas características que são inerentes aos materiais, à folha de papel: a sua planura, os seus dois lados, a continuidade entre frente e verso que expressa a sua integridade. É desta forma que estes desenhos dobrados se fazem a si próprios, na medida em que se exploram os materiais diretamente, permitindo perceber as suas potencialidades (Ratcliff, 2015, 3º parágrafo).

Este contacto direto da artista com os materiais constitui assim essa materialidade que envolve o próprio suporte como a matéria do desenho, pelo ato de dobrar ou recortar. Assim, suporte torna-se ao mesmo tempo ele mesmo e desenho. A par disso, a ideia de relevo anteriormente descrita, que se observa com as dobragens da obra de Rockburne, e que neste caso avançam da parede onde se encontram, permitem criar um diálogo entre tridimensionalidade e materialidade do desenho.

O ato de dobrar a folha de papel, assim como de a recortar no caso de Matisse, remetem para uma noção de traço inicialmente abordada, uma vez que se referem a gestos e, portanto, a ações. Uma ação que diz respeito ao desenho, pois envolve a interação de um corpo que pressiona o suporte, neste caso a mão munida de uma

---

<sup>19</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 20 de junho de 2017 em: <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/298@@viewq13>



tesoura, movendo-se nessa superfície bidimensional, ao longo de um caminho linear reto ou curvo (de acordo com Matisse, s. d., citado por Maynard, 2005, pp. 63-64), o que resulta em marcas, traços, sejam dobras, cortes ou outros elementos (figura 8) – a materialidade do desenho. Também aqui se verifica uma terceira dimensão – um corpo – que se funde, pelo gesto, ao suporte de natureza bidimensional para formar o desenho. Mas essa tridimensionalidade torna-se ilusória, pois “esgota-se” assim que a ação do desenho (o seu traço) termina e o corpo deixa o suporte.



**Figura 8. Henri Matisse, “Nu Azul II”, 1952, guache sobre papel, cortado e colado em papel, montado em tela, 116.2 x 88.9 cm.**<sup>20</sup> Os desenhos recortados de Matisse remetem para a noção de traço inicialmente abordada, uma vez que se referem a uma ação, neste caso de uma mão que manuseia um instrumento do qual resultam linhas de corte, silhuetas – “O contorno da forma foi o objetivo final do artista...”<sup>21</sup> (Buchberg, Friedman & Hauptman, 2014, “Cutting”).

Trata-se assim de uma tridimensionalidade ilusória do desenho que conjuga a sua materialidade, verificando-se na ação de um corpo sobre o suporte (seja por dobragem, corte ou outro), mas que termina com o fim dessa ação. Daqui restam apenas as marcas produzidas

<sup>20</sup> Imagem, ficha técnica da obra obtidas a 21 de junho de 2017 em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/credits.html>

<sup>21</sup> Traduzido do inglês: “The outline of the form was the ultimate goal of the artist...” Citação obtida a 21 de junho de 2017 em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html>

pelo corpo - esse que constitui a terceira dimensão, que desenhou e abandonou o suporte, havendo o regresso à bidimensionalidade de marcas, linhas sobre um suporte. Note-se ainda que estes desenhos dobrados, com relevos que aparentam profundidade e portanto tridimensionalidade, encontram-se, na verdade, no espaço da folha de papel e, por isso, indissociáveis do plano bidimensional.

## **2.2. Opacidade e Transparência**

No que se refere à opacidade e transparência do suporte, torna-se oportuno regressar à ideia anteriormente citada de Dorothea Rockburne de dupla lateralidade do suporte, isto é, o estar consciente dos seus dois lados em simultâneo. Encontrando-se perante um suporte opaco, o artista que produz desenhos dobrados, cortados tem a percepção não só da frente, como também do verso da obra, encontra-se frequentemente a aceder a uma e à outra face do suporte, às suas duas dimensões. Com esse manuseio, o que era verso torna-se frente e vice-versa. Além disso, a consciência de Rockburne da folha de papel com dois lados, vista como um espaço contínuo, como se de um lado apenas se tratasse, também sugere a noção de “transparência” do suporte.

Da mesma forma, com os desenhos de recorte traçam-se linhas, contornos que deixam ver o que se encontra além deles ao subtrair-se matéria da superfície, o que revela mais uma vez a característica da linha como elemento de separação e limite – deste modo o suporte adquire “transparência”. O anterior desenho de Matisse, *“Nu Azul II”* (figura 8) reflete essa particularidade pelo que o papel ao ser cortado e posteriormente colado numa outra superfície (ver ficha técnica da obra), cria um fundo, pois os contornos das formas (as silhuetas em azul) separam o que é figura e fundo, deixando livres os espaços brancos desse segundo suporte. Por outras palavras, a figura opaca (coberta pela mancha azul) que pelos recortes se deixa transparecer para um fundo.

Além deste tipo de transparência, também o aspeto propriamente dito do suporte revela essa característica. A propósito das questões já abordadas que dizem respeito ao termo “traço”, surge aqui um material e procedimento que, de certa forma, também lhe está relacionado – o chamado “*tracing paper*” (papel para decalque). Trata-se de “*papel de engenheiro; papel forte e transparente para decalques*” (Porto Editora, 2003-2017, “*Tracing: Tracing paper*”). Esse suporte, pelas suas características de translucidez, é colocado sobre a superfície do desenho a decalcar, permitindo traçar os contornos das formas que nesse suporte ficam registados (figura 9). Além da transparência, este procedimento pressupõe um suporte “*forte*”, resistente, pelo que a grande variedade de materiais que nele podem ser usados (desde lápis a tintas), sujeitam o traçado e, assim, o suporte, a um grande desgaste (Millidge, 1996, p. 274).

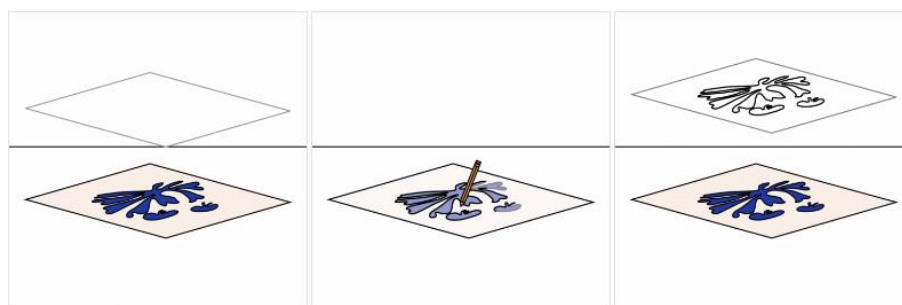


Figura 9.<sup>22</sup> Diagrama representativo do procedimento de “*tracing*” (decalque) praticado por Matisse. À esquerda, posicionamento da folha de decalque translúcida sobre o desenho; ao centro, decalque das formas do desenho com lápis; à direita, aspeto final do decalque.

Uma outra variante deste procedimento de decalque que interessa mencionar, é designado por Maynard (2005, p. 63) como “*superpositional tracing*” (decalque sobreposicional). O autor explica que tal como em matéria de medições, posiciona-se um objeto sobre outro (um suporte) traçando o seu contorno, através do qual o papel é cortado, ou moldado fisicamente o objeto desenhado. Um desenho dobrado em papel de Simon Schubert, “*Untitled (Berliner Stadtschloss*

<sup>22</sup> Conjunto de três fotogramas obtidos de uma animação, a 22 de junho de 2017 em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html>

*hallway*)”, sugere esta variante de decalque (figura 10 e respectiva legenda). Aqui, as marcas e saliências executadas num papel opaco, pela sua semelhança com o espaço real correspondente, revelam essa noção de transparência. Como se a folha de papel se fundisse com esse espaço, lhe “tocasse”, deixando o suporte “transparecer” (apesar de opaco) através do toque, aquilo que se encontra além – um ambiente arquitetônico. Observa-se aqui um tipo de transparência tátil, uma vez que os elementos representados através da dobraagem, remetem para um corpo que pressiona o suporte para produzir os traços que compõem o desenho.



**Figura 10. Simon Schubert, “Untitled (Berliner Stadtschloss hallway)”, da série “Berlin Stadtschloss”, 2011, 100 x 75cm.**<sup>23</sup> Este desenho dobrado em papel aponta para o traçado dos elementos arquitetônicos representados ao sugerir que objetos semelhantes se posicionaram sobre ou sob a folha de papel, de modo a serem executadas as marcas e os relevos das formas. Denota-se a pressão de um corpo sobre o suporte na produção do traçado.

Esta noção de transparência que se revela pelo sentido tátil num suporte opaco, difere com o uso de suportes transparentes no

---

<sup>23</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 29 de julho de 2017 em: [http://www.simonshubert.net/portfolio\\_page/berlin-stadtschloss/](http://www.simonshubert.net/portfolio_page/berlin-stadtschloss/)

desenho. Em contraste com o que se observou em Simon Schubert, observe-se a obra “*Cidade Branca*”, de Clara Benfatti (figura 11). Pela sucessão de folhas de papel vegetal recortadas, que revelam por camadas as silhuetas de edifícios de uma cidade, verifica-se que cada plano filtra pela translucidez o fundo escuro. À medida que se sucedem, cada camada de papel recolhe parte da tonalidade do negro que se encontra ao fundo, que se vai acentuando consoante a proximidade com esse fundo.



**Figura 11. Clara Benfatti, “*Cidade Branca*”, 2013, nanquim branco sobre papel vegetal e acrílico, 32 x 22 cm<sup>24</sup>**

Já em “*Cidade Branca #2*” (figura 12), apesar da semelhança com a obra anterior, verifica-se um efeito inverso, pois caminha-se gradualmente para a claridade do fundo. Além disso, observa-se que cada camada deixa transparecer o traçado de janelas e outros pormenores dos edifícios da camada seguinte. Verifica-se, ainda, nas zonas em que as camadas se sobrepõem, uma fusão das suas tonalidades, resultando num tom mais escuro.

---

<sup>24</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 4 de agosto de 2017 em: <http://www.clarabenfatti.com/cidades-brancas/e7izagaxftd6frk51vx8kil09wbur>



**Figura 12. Clara Benfatti, “Cidade Branca #2”, 2013, nanquim branco sobre papel vegetal, 30 x 22 cm<sup>25</sup>**

Com estes exemplos, dá-se conta de uma noção de transparência que se percebe através da visão. Observa-se, assim, que uma folha de papel transparente (vegetal ou de engenharia), transporta para si a informação do fundo e de outros elementos que se encontram além dessa folha, filtrando tanto o traçado que nela possa existir (os contornos dos edifícios, das janelas), bem como as tonalidades das folhas sobrepostas que parecem fundir-se pela transparência. Aqui, a consciência de frente e verso e de integridade do suporte de Rockburne, apresenta-se diretamente ao observador através do seu olhar que penetra o suporte pela transparência, permitindo perceber o que se encontra para lá do mesmo, os outros planos, o fundo. Desta forma, se no caso de Simon Schubert a noção de transparência se entende por meio de uma visão tátil, que toca o suporte para “ver” o desenho, com Clara Benfatti esse papel do tato é minimizado, opondo-se uma visão ótica que percebe a obra com o

---

<sup>25</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 5 de agosto de 2017 em: <http://www.clarabenfatti.com/cidades-brancas/rsrunkjrmjb6wwhpwggmmdl0hcon1x>

olhar (de acordo com Riegl, 1985, s. d., citado por Branco, 2009, p. 19).

## 2.3. Resistência e Permeabilidade

Trazendo de volta a definição anteriormente citada de papel de decalque (“*tracing paper*”), que se refere a um tipo de papel resistente, neste caso, de engenharia, que tolera o desgaste provocado pelos diversos materiais que nesse suporte podem ser usados, mostra o modo como os diferentes tipos de instrumentos e materiais podem atuar nas diferentes superfícies.

Assim, tomem-se dois suportes: um resistente e transparente, como o papel de engenharia, outro cuja única distinção reside numa menor espessura. Se se traçar uma linha semelhante em ambos, isto é, com o mesmo instrumento, pressão e velocidade semelhantes, a marca que daí resultar terá sempre alguma diferença. O termo “resistência”, entendido como a “...*força com que um corpo reage contra a ação de outro*” (Porto Editora, 2003-2017, “*Resistência*” – significado 3), aplica-se aqui pela forma como o suporte recebe o traço, reagindo com maior ou menor tolerância contra a ação do instrumento com que se desenha. Verifica-se, portanto, uma tensão entre dois corpos – o bico do lápis e a folha de papel.

Da mesma forma, “resistência” também significa “...*aquilo que (...) dificulta; obstáculo*” (Porto Editora, 2003-2017, “*Resistência*” – significado 6), o que remete para o esforço que o corpo em movimento (lápis) disfare sobre a superfície, podendo criar traços de tal forma demarcados que na face oposta do suporte se torna possível distinguir sulcos, perfurações até, resultantes dessa pressão do corpo.

Com estas reflexões, aponta-se para a noção de permeabilidade, isto é, algo “... *que pode ser atravessado pelo ar, pela água, etc*” (Porto Editora, 2003-2017, “*Permeável*” – significado 1). Esta ideia de permeabilidade remete para um objeto cuja natureza

permite que algum elemento como o ar ou a água o atravessasse, o que, por sua vez, aponta para o caráter permeável do suporte do desenho.

Neste caso, um desenho executado, por exemplo, sobre um papel humedecido poderá envolver uma abordagem distinta em relação ao mesmo papel em estado normal (seco), em termos de materiais e técnicas a serem utilizados. O desenho poderá ser executado através de moldagem, isto é, recorrendo a objetos (quotidianos, por exemplo) molda-se a sua forma envolvendo-os na folha de papel humedecida. Aqui o desenho poderá ser produzido diretamente com as mãos, à semelhança do que sucede com a escultura. Os traços e marcas que daqui podem resultar, pela manipulação do suporte humedecido, poderão constituir linhas de dobra, vincos, além de outras marcas como rasgos, pelo estado fragilizado desse suporte.

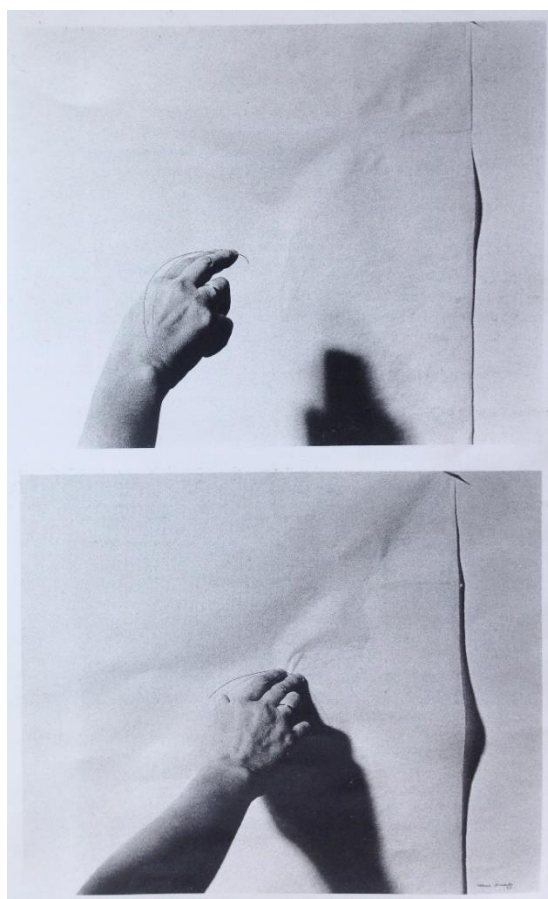
Neste sentido, a noção de um suporte permeável, também abarca o seu caráter “... *flexível*” (Porto Editora, 2003-2017, “*Permeável*” - significado 3). De facto, uma folha de papel apresenta-se como um material ondulante, que ao ser manipulada com as mãos se adapta aos movimentos, à forma como se lhe toca. Por vezes, ficam registadas essas marcas de manipulação do suporte, dos dedos ao tocarem, pressionarem a folha – resultam marcas que remontam ao corpo que ali esteve.

Da mesma forma, também o registo de texturas por decalque aponta para essa ideia de flexibilidade do suporte. A recolha de informação das reentrâncias de um tronco de uma árvore, ao sobrepor-lhe um pedaço de papel, friccionando-o repetidamente com um lápis, permite observar o modo como o suporte se molda a esse tronco. Assim, o suporte torna-se flexível e permeável, pela sua adaptabilidade a diversos contextos.



### 3. Do Corpo e do Suporte

Para o presente relatório, a noção de corpo prende-se na sua relação com o suporte para a produção do desenho. Referindo-se à obra de Helena Almeida, Isabel Carlos (2005, p. 19) refere que com o corpo se confrontam os limites, não só os seus próprios, mas também os da pintura, do desenho, do espaço físico, na medida em que a obra de arte passa a expressar a presença do corpo do artista na sua execução, através das marcas que deixa no suporte. Neste caso, trata-se do limite do corpo em diálogo com o do desenho, isto é, a mão que entra em contacto com o suporte para nele deixar marcas, traços como se observa na figura 13.



**Figura 13. Helena Almeida, “Desenho Habitado”, 1977.**<sup>26</sup> Num primeiro momento, observa-se uma mão, o limite do corpo, prestes a tocar o limite do desenho, a superfície. Ao fazê-lo, a mão pressiona o suporte, deixando uma marca, uma linha.

<sup>26</sup> Imagem e ficha técnica obtidas a 14 de julho de 2017 do capítulo “Depoimentos de Helena Almeida, textos de Ernesto de Sousa”, no livro “Helena Almeida: Dramatis persona: Variações e fuga sobre um corpo: Variations and fugue on a body” (1995-1996, p. 45).

Por outras palavras, o corpo funciona como um mediador entre ele mesmo e o mundo. No que toca ao desenho, esse corpo atua para marcar a superfície gráfica, produzindo traços que traduzem o registo dos movimentos corporais no espaço. Além disso, a ferramenta de desenho tida como uma extensão do corpo do artista, funciona igualmente como um corpo, funde-se com ele e, assim, deixa traços, vestígios que correspondem diretamente aos movimentos corporais (Harty, 2015, p. 62).

### **3.1. O Corpo e Percepção no Desenho**

Para a compreensão do papel que o corpo e a percepção desempenham no âmbito do desenho, importa entender que a percepção diz respeito à atitude do corpo, isto é, partindo dos diferentes olhares sobre o mundo, o indivíduo capta a informação dos sentidos através do corpo, o que indica um conjunto de fenómenos e experiências criadoras – a conceção fenomenológica da percepção (Nóbrega, 2008, p. 142).

Para melhor entender a íntima proximidade entre percepção e corpo, Merleau-Ponty (1999, p. 208) explica que ao falar-se de percepção do corpo próprio, de igual modo se afirma que o corpo interpreta-se a si mesmo. É ele que mantém unidos os diversos membros, que simultaneamente os sente, vê, toca. Trata-se não só de um jogo de correlações entre o campo visual e tátil, como também de todo e qualquer acontecimento corporal, de que são exemplo os movimentos locais (de um braço, ou perna) em relação à posição global do corpo.

Neste sentido, o desenho é entendido como a representação das ações de um corpo, isto é, todas as decisões tomadas, transformações e acontecimentos que o corpo filtra para, de seguida, terem lugar no desenho, mais concretamente, no seu processo. E é através deste processo que se tornam visíveis os movimentos do

corpo – todo o sistema sensório-motor (Marques, 2014, p. 103). Por sua vez, o processo do desenho aponta para a noção de tempo e duração no espaço físico do suporte. A execução de cada unidade gráfica do desenho constitui uma experiência física que remonta ao corpo, isto é, a memória da sua presença através das suas ações sobre a superfície do desenho – o processo (Marques, 2014, p. 113).

### 3.2. A Dimensão Ótica

A concepção de Rudolf Arnheim acerca da percepção visual, caracteriza-se, na sua essência, como uma ação performativa eminentemente ativa.<sup>27</sup> O autor reflete que através da visão, tornamo-nos conscientes de todo um universo: as nuvens, a água, a janela, a secretária, o próprio corpo – o mundo, tal como nos é apresentado, projetado na retina, sem qualquer intervenção do ser, existindo por si só. Aí, o olhar vagueia, orientado pela atenção, focando-se nos diversos seres, objetos que o rodeiam, recolhendo informação dos seus movimentos, formas (Arnheim, 2004, p. 14). É, portanto, neste sentido da visão em movimento que a percepção visual adquire natureza ativa, deslocando-se continuamente de local para local e sucessivamente estabelecendo relações – daí o seu registo performativo.

De modo semelhante, na opinião de John Berger (2008, p. 71): *“Desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências”*<sup>28</sup>. O autor serve-se do exemplo do desenho de uma árvore, que na verdade se trata de uma “árvore-a-ser-observada”, não uma árvore propriamente dita. Tendo em conta que a visão de uma árvore se dá em segundos, já a sua respetiva interpretação (da “árvore-a-ser-observada”) – essa examinação da estrutura das aparências – poderá tomar horas, além de que envolve experiências muito anteriores de observação, isto é,

---

<sup>27</sup> Confrontar adaptação e tradução com o original em inglês *“This eminently active performance is what is truly meant by visual perception.”* (Arnheim, 2004, p. 14)

<sup>28</sup> Traduzido do inglês *“To draw is to look, examining the structure of appearances.”*

de outras árvores já observadas no passado. Assim, precisamente nesse momento em que a árvore está a ser observada, adquire-se uma nova experiência. Com isto, o autor conclui que o ato de desenhar recusa a ideia de desaparecimento, promovendo uma sucessão de multiplicidade de momentos (Berger, 2008. p. 71).

Esta noção de que o desenho rejeita o desaparecimento, poder-se-á explicar pelo facto de o desenho pressupor produção e criação, uma vez que envolve o aparecimento de traços, linhas, marcas sobre uma superfície. Por sua vez, cada um desses elementos marcam o momento da sua respetiva produção (aparecimento), logo um conjunto de momentos. Da mesma forma, cada um deles marca ainda um momento de observação do elemento que está a ser representado. E se, à semelhança do que defendia Arnheim, essa representação envolve a constante busca de informação do modelo através da visão, que viaja de e para o suporte, então esses dados tomarão a forma de linhas e outras marcas sobre o suporte.

Daqui se conclui que a visão, ao constituir um elemento mediador entre a “árvore-a-ser-observada” e sua respetiva representação numa folha de papel, também traduz a sua essência temporal pelo ato de observação – esses sucessivos momentos de recolha de dados do objeto. Do mesmo modo, o produto desses dados, que constituem os traços sobre o suporte, também eles possuem um carácter temporal, na medida em que se referem ao momento da sua execução, tal como foi observado anteriormente com a noção de traço.

Ainda acerca desta observação do objeto, além do carácter temporal e móvel da visão, verifica-se o conceito de fixação dupla. Aqui, o desenhador fixa o olhar nas zonas significativas do objeto, naquelas que, pela forma e contrastes, mais se evidenciam e o definem como objeto. Com isto, o olho fixa-se nesses elementos, transferindo-os para o suporte. Esta ideia de fixar explica-se, portanto, pela extração de informação dos movimentos do olhar, como que quedando-o e tornando-o permanente, numa busca pela sua firmeza e segurança. Por outras palavras, a dupla fixação entende-se pela visão que busca fixar-se no modelo, captando os seus pontos

determinantes, ao mesmo tempo que se serve da mesma fixação para transpor esses elementos para o suporte (Copón, 2005, pp. 510-511).

### 3.3. A Dimensão Háptica

*“Se o desenho é a arte do traço, isto significaria que possui uma relação privilegiada com o não-visível”<sup>29</sup>*, observa Michael Newman (2003, pp. 95-96). Esta constatação apela à ideia de que esse não-visível pode corresponder a gestos, expressos através dos traços, marcas que daí resultam. Por outras palavras, deduzindo que um gesto no desenho corresponde à ação de mover a mão com a finalidade de traçar ou marcar, esse gesto eventualmente se dissipará, é efêmero. Alude-se, portanto, à consciência do corpo físico na produção dessas marcas, por oposição ao domínio do visível.

Assim, esta noção de traço que possui estreita ligação com o invisível, logo com o corpo e com o gesto, aproxima-se de uma dimensão tátil do desenho, de proximidade do corpo com aquilo em que se toca, isto é, uma *“visualidade háptica<sup>30</sup> que vê o mundo como se lhe tocasse”* (Branco, 2009, p. 23), envolvendo ao mesmo tempo contacto físico e perceptivo. Verifica-se com o sentido do tato uma envolvimento direta, empática do corpo (pelo tato, pele, gesto) com o objeto, em contraste com o anterior conceito da visão, de distância, de contemplação, numa relação de independência entre corpo e objeto (Branco, 2009, p. 23).

Neste seguimento, Merleau-Ponty mostra que ter a consciência do próprio corpo, isto é, da sua configuração, implica certos gestos da mão, mais concretamente dos dedos que se movem de determinada maneira, o que permite estabelecer ligação entre as sensações táteis recebidas por essa mão e a percepção visual da mesma, além das

---

<sup>29</sup> Traduzido do inglês *“If drawing is the art of the trace, this would mean that it has a privileged relation to the non-visible.”*

<sup>30</sup> Aqui, o termo “háptico” refere-se ao sentido do tato, que remete para a pele e para o gesto, caracterizando-se pela ideia de proximidade com o objeto, continuidade, ressonância (Branco, 2009, p. 23).

restantes partes que compõem o corpo (Merleau-Ponty, 1999, p. 208). Portanto, esses movimentos da mão, bem como dos outros membros, permitem ao indivíduo produzir uma imagem do seu corpo, estar consciente do mesmo.

Para melhor compreensão destes aspetos da visualidade tátil, observe-se o exemplo que Heidegger apresenta acerca da chamada “manualidade” (*“Zuhandenheit”*). O carpinteiro que maneja os seus instrumentos de trabalho, na verdade não pensa nesses objetos, apenas usa-os. Assim esses instrumentos passam para o inconsciente da sua mente, como que desaparecessem – uma certa cegueira. Isto observa-se ainda mais nitidamente se o carpinteiro, ao mesmo tempo que se movimenta com o martelo na mão, é capaz de estabelecer uma conversa, pensar noutros assuntos, observar algo exterior. Assim, com esta ideia de manualidade, verifica-se essencialmente a execução do gesto – a presença do corpo em relação à superfície, sendo que o martelo se reduz a um apêndice. Afastam-se as representações mentais e até a própria visão, uma vez que aqui não se contemplam objetos, coisas ou imagens, apenas se concretiza a ação – o fazer (de acordo com Heidegger, 1986, citado por Branco, 2009, p. 25).

De facto, esta relação que o carpinteiro estabelece com as suas ferramentas, permite estender a sua aplicabilidade ao âmbito do desenho. Da mesma forma, o artista que traça repetidamente o suporte com o lápis, encontra-se aí embrenhado nos gestos. Não pensa no lápis que segura, esse torna-se secundário, um anexo do próprio corpo. Na verdade, é a mão que se movimenta, pressiona o suporte, essa relação de proximidade e empatia entre o corpo que toca esse suporte (figura 14).

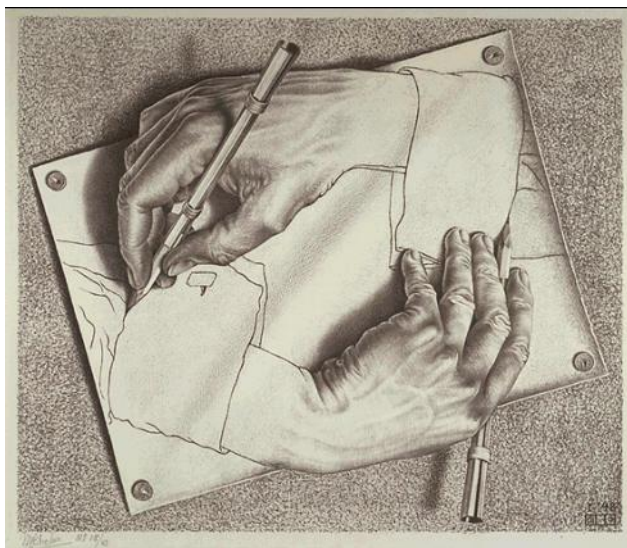


Figura 14. Maurits Cornelis Escher, “*Drawing Hands*”, 1948, litografia, 332 x 282 mm.<sup>31</sup> Nesta representação ilusória, corpo e instrumento riscador constituem um só, numa relação de continuidade, até porque ambos são desenho. A mão inferior (esquerda), que toca a superfície com os dedos, parece arrastar-se em simultâneo com o lápis para produzir os traços do desenho.

### 3.4. O Corpo no Processo

Uma vertente do desenho que refere o corpo que atua no processo, não procura a representação das coisas, sejam do domínio visível ou imaginário, surgindo do desconhecido e da ausência de qualquer estímulo ou provocação precedente. Procura, expressar tudo o que não foi sujeito a um planeamento prévio – apenas atenta em produzir, fazer aparecer, centra-se na sua própria criação, no que se poderá tornar. Desta forma, a recusa do desenho ser planeado e premeditado, torna-o meditativo num tempo presente, sendo precisamente aí que o desenho se ativa, pois atua diretamente no decorrer do processo, como que “ao vivo” (Cocker, 2012, p. xiii).

A ideia de um desenho não planeado, “...uma linha ziguezagueante rompendo com a página branca...”<sup>32</sup> (Cocker, 2012,

<sup>31</sup> Imagem e ficha técnica da obra obtidas a 19 de agosto de 2017 em: <http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/drawing-hands/>

<sup>32</sup> Traduzido do inglês “*Drawing: the hesitant testimony of a zigzagging line breaking onto the blank page...*”

p. xiii), e que entra em ação no próprio momento da sua execução, aproxima-se da dimensão corporal, na medida em que esta atua no próprio processo do desenho. Mais concretamente, os gestos que esse corpo executa referem-se precisamente ao instante em que acontecem – um tempo presente.<sup>33</sup>

Assim, ao longo do processo de desenho, além dos traços, linhas que o corpo vai registando sobre o suporte, produzem-se outras marcas que ultrapassam o domínio desse suporte. Esta reflexão pode ser entendida através dos gestos que esse corpo em movimento executa em simultâneo com o ato de desenhar – como é o exemplo dos movimentos da mão. O corpo que pela sua natureza tridimensional tanto desenha sobre o papel como também, pelos gestos que acompanham o desenho, deixa marcas invisíveis no espaço que se situa fora desse suporte, isto é, nas palavras de Emma Cocker “...um corpo pontuando um caminho ao longo do espaço...”<sup>34</sup> (Cocker, 2012, p. xiii).

### 3.5. *Hiperdesenho*

O termo “*Hiperdesenho*” refere-se a um desenho que aponta para uma atividade expandida, que assenta os seus limites na multidisciplinariedade, numa dinâmica física, cognitiva e criativa (Marques, 2014, p. 251). Torna-se, assim, relevante definir o prefixo “hiper”, entendido como aquilo que “...*está por cima do desenho, para além do desenho, ou que... se relaciona com o desenho como um conteúdo citado.*” (de acordo com Almeida, 2013, s. d., citado por

---

<sup>33</sup> Por outro lado, cabe aqui mencionar que, pela ausência de premeditação no processo de desenho, poder-se-ia supor que apenas o corpo no seu plano físico (desprovido de pensamento) atuasse sobre o suporte, como que instintivamente, sem rumo, em ziguezague, como refere Cocker. Na realidade, isto não se verifica, pelo facto de este tipo de desenho pressupor atenção e disciplina. Não se trata aqui de uma entrega total do desenho ao fator desconhecido, ou de guiar aleatoriamente a mão através do suporte como um “*doodle*”, levando à perda do controlo e à estagnação. O artista deve assumir uma posição mediadora durante o processo, mantendo a sua dinâmica, mobilidade, potencialidade (Cocker, 2012, p. xiv).

<sup>34</sup> Traduzido do inglês “...*a body scoring a path through space...*”



Marques, 2014, p. 251). Observa-se aqui o desenho como uma atividade transversal a diversos âmbitos, tornando-se, por isso, complexa a sua definição.

Desta forma, o desenho “*hiper*” assume caráter “*híbrido*”, no sentido em se situa “... *entre a segunda e terceira dimensão... entre a ponta do lápis e a grande angular, entre a visão e a cegueira, entre o gesto e o acto*” (de acordo com Almeida, 2013, s. d., citado por Marques, 2014, p. 251). Com isto, verifica-se que este desenho acontece em territórios distintos daqueles em que costuma surgir. Por isso, o desenho ultrapassa os seus próprios limites, não se tratando apenas do que o define como prática, mas também da consciência histórica dos elementos da sua linguagem, isto é, meios, processos, materiais, suportes (Marques, 2014, p. 251-252).

Cria-se uma situação em que o artista é levado a interrogar o seu trabalho, no sentido de o provocar e de colocar hipóteses de atuação: “... *o que é um desenho? Quando há desenho? Para que serve o desenho?*” (Marques, 2014, p. 252). Assim, o que aqui envolve são os processos do trabalho do artista que o levam a considerar como tratando-se de desenho. É neste registo subjetivo que se situa o “*hiperdesenho*”, onde se assume uma atitude crítica quanto a meios, materiais, suportes e o próprio envolvimento do corpo, numa relação com outras áreas, ao mesmo tempo que se procura nomeá-lo como desenho (Marques, 2014, p. 252).

Trata-se de pensar o desenho estabelecendo relações com outros campos disciplinares, num sentido mais alargado, o que, por sua vez, leva a um entendimento ambíguo daquilo que é, e o que poderá ser o desenho.

# Capítulo II

## 1. Sobre o Projeto e o Método

### 1.1. O Projeto

Num primeiro momento, apresentar-se-á o contexto a partir do qual todo o trabalho se desenvolveu – um prévio trabalho de instalação cuja composição em papel cortado e dobrado suscitou interesse em aprofundar questões relacionadas com o suporte e o desenho através da dobragem e do corte.

De seguida, será apresentado um trabalho na linha da obra de Diogo Pimentão, isto é, a dobragem de um cubo em papel, dentro do qual se verteu grafite e pigmento em pó, para de seguida ser agitado e desdobrado, revelando as dobras realçadas pelo preenchimento das restantes zonas do papel com essas matérias.

Com o conhecimento da obra de Sol LeWitt, pela sua relação com os espaços envolventes, procedeu-se à execução de um trabalho de corte e dobragem que pela sua dinâmica de zig-zague, estabelecesse relação com o abrir e fechar de uma porta, sendo abordadas a bidimensionalidade e tridimensionalidade do suporte.

Mais tarde, projetou-se uma obra em papel recortado, numa abordagem ao suporte. Pelo seu aspeto ao mesmo tempo linear e ondulante (que lhe deu o nome de “*Medusas*”), o papel recortado sugeriu a sua inserção tanto num ambiente arquitetónico (uma escada), como natural (um jardim). Assim, esse aspeto obtido pelos recortes executados em diversas folhas de papel, dialogou com a natureza linear e sinuosa de uma escada em espiral, além de que a leveza e movimentos expressos pela ação do vento nessas formas em papel, permitiu a sua inserção num jardim, suspendendo-as em árvores.

Com esta abordagem às questões do suporte do desenho, surge o trabalho de Dorothea Rockburne e a sua consciência de integridade do suporte. Além disso, surge também uma técnica de dobragem designada “*wet-folding*” que pelos seus efeitos no humedecimento do suporte, permitiu outras abordagens ao desenho, em termos de dobragem e moldagem de objetos.

Com recurso a esta técnica de dobragem, realizou-se um trabalho de desenho intitulado “*Forças*”, com moldagens em papel que se relacionassem com as formas retangulares em vidro de uma porta. Para isso, recorreu-se a uma pequena caixa de plástico, cuja forma se assemelhava à forma desses vidros, de modo a moldar-se o papel segundo as arestas dessa caixa. Entendeu-se a escolha de um papel translúcido (de engenharia) pela mesma natureza dos vidros, além de que quando a luz os atravessasse, a textura neles existente fosse filtrada pelo papel.

Posteriormente, executou-se um outro projeto que expressasse uma narrativa. Pela existência, na sala de *atelier*, de uma porta inutilizada e trancada, selecionou-se uma frase de um escritor que remontava a esses aspetos e que, assim, definiu o imaginário deste trabalho. Pretendeu-se representar o movimento que a mão executa ao tentar rodar a maçaneta de uma porta trancada, tanto para a esquerda como para a direita, mas inutilmente. Assim, com recurso à técnica de “*wet-folding*”, foi moldada uma certa quantidade de folhas de papel na forma da maçaneta, reproduzindo simultaneamente os movimentos de rotação que a mão executa. Cobriu-se, posteriormente, a porta correspondente com essas peças de papel resultantes, de modo a expressar a ideia de frustração perante uma porta trancada.

De seguida, executou-se mais um projeto envolvendo a técnica de “*wet-folding*”, em que as questões de suporte e de espaço constituíram o foco. Trata-se de um trabalho projetado para um quadro de ardósia, constituído por diversas folhas de papel de engenharia de iguais dimensões, dispostas sobre esse quadro com o mesmo espaçamento entre si. Cada folha de papel foi moldada com recurso a objetos encontrados anteriormente, sendo que se pretendia que a

configuração final do trabalho, pelas linhas paralelas, perpendiculares e diagonais, estabelecesse relação com as arestas do quadro. Além disso, com o igual espaçamento entre cada folha de papel, pretendia-se expressar a ideia de ritmo, explorada por Sol LeWitt, além de se ter procurado captar pela transparência o negro do fundo – o quadro.

Com o projeto que se apresenta por fim, para o qual se decidiu executar desenhos com dobragens (em número de 4), convencionou-se efetuar para cada, 3 dobras. Com a sua produção, verificou-se que pelo manuseio do papel com as mãos, o papel registava certas marcas, deformações. Consequentemente, pelas sombras que estes elementos apresentavam, justificou-se a utilização de grafite para as representar, de modo a evidenciar essas marcas, muitas delas ténues, e assim, criar um certo efeito ilusório.

## **1.2. O Método**

Como foi referido no tópico anterior, todo este projeto partiu de um trabalho realizado previamente e que levantou questões relacionadas com dobragens, cortes, suportes, numa abordagem ao desenho além do registo gráfico, isto é, além de linhas traçadas com um instrumento riscador sobre uma folha de papel. Com isto, ao verificar-se a estreita proximidade do corpo na produção do desenho (das dobragens), optou-se por, daí em diante, passar a produzir desenhos que envolvessem diretamente o corpo que toca o suporte deixando nele marcas.

Desta forma, houve necessidade de, num momento inicial, procurar um conjunto de artistas cujo trabalho incidisse sobre problemas semelhantes, de modo a serem reproduzidas algumas das suas obras (ex: o cubo de Diogo Pimentão) e, assim, determinar o rumo que o projeto seguiria e, consequentemente, a sua identidade própria.

Com a introdução da questão do espaço (em Sol LeWitt), isto é, a projeção de trabalhos de desenho que dialogassem com determinado local (parede, canto de sala, escada...), levou a que se aumentasse a escala dos desenhos e a estabelecer relações com os elementos que compõem esse espaço. Todas essas preocupações obrigaram a um planeamento prévio do trabalho que se aplicou a todo o restante. Executaram-se estudos em diário gráfico dos diversos projetos, com o intuito de se determinarem e sistematizarem medições e outras características do espaço e dos suportes utilizados. Em certos casos, houve necessidade de se produzir pequenas maquetes, daquilo que seria a obra final, de modo a estudar-se os tipos de papéis mais adequados para determinado espaço. Também se procedeu ao registo textual de técnicas, procedimentos, reflexões próprias, de autores, artistas e todo o restante pensamento relacionado com os projetos.

Assim, partindo de um certo local do espaço envolvente, que pelas suas características captasse a atenção (pelas linhas da arquitetura, dos objetos existentes), procedeu-se ao planeamento acima descrito de desenhos que incorporassem cortes, dobragens, moldagens até, num diálogo com esse espaço. Além disso, como forma de orientar cada projeto, procurou-se explorar no desenho determinado pensamento, técnica, por sua vez explorados por determinado autor, artista. Por exemplo, a obra de Sol LeWitt e as suas preocupações com o espaço, orientaram o projeto em termos de escala e de relação do desenho com o local onde se insere.

# Capítulo III

## 1. Considerações centrais à prática

Ao longo deste capítulo, procurar-se-á descrever os projetos desenvolvidos, com o intuito de se refletir acerca das condições que intervieram no processo. Consequentemente, recolher-se-ão resultados e conclusões provenientes do trabalho prático realizado.

### 1.1. Fase I – Origens e primeiras experiências

Num momento inicial, justifica-se revelar o contexto a partir do qual surgiu a necessidade de explorar questões do desenho ligadas à dobragem e ao corte. O ponto de partida para a investigação destes temas remonta a uma peça de carácter instalativo produzida no contexto da licenciatura (2013) que, de uma forma geral, consistia em dobragens de diversos quadrados de papel em formas que denotassem aparência de azulejo. Repetidas em grande número, essas formas de papel foram aplicadas a uma parede com o intuito de, assim, formar um painel de azulejos de papel. Este trabalho além das suas características de instalação, constituiu trabalho de desenho. Desenho esse realizado, por excelência, com recurso às mãos que funcionaram como o instrumento que manipula o suporte e produz desenhos através das linhas de dobra, bem como do corte do próprio papel (figura 15).

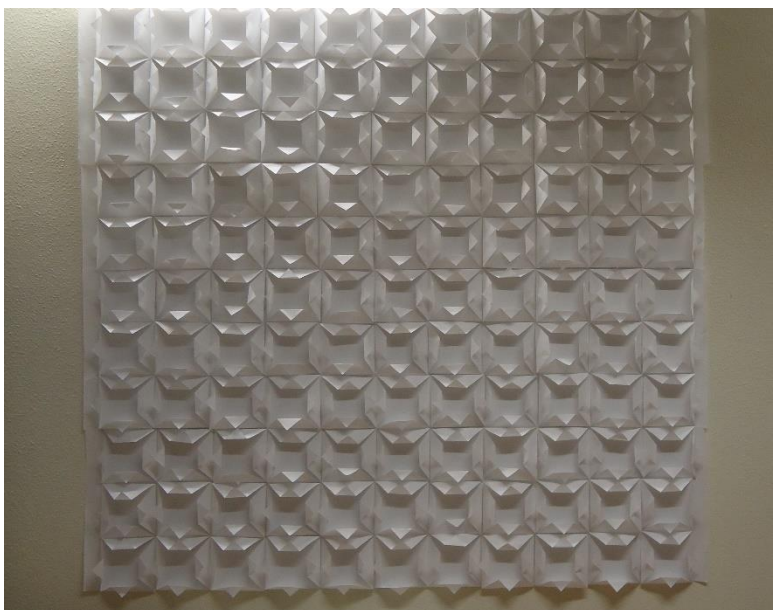


Figura 15. Aspeto da "parede de azulejos" realizada com papel dobrado.

Com isto, algum tempo depois surgiu a possibilidade de retomar de forma orientada os elementos tratados nesse projeto, o qual foi iniciado com uma espécie de comprometimento entre o aluno e o trabalho desenvolvido em que o primeiro se serviria, de uma forma mais insistente, da mão sem auxílio tão recorrente a muitos dos instrumentos a que estava acostumado (riscadores, maioritariamente), numa abordagem mais direta do corpo com o Desenho. Portanto, a abordagem aos desenhos é realizada com presença assídua da mão propriamente dita que desenha ao dobrar o suporte (papel), havendo, no entanto, certos casos em que se entenda incorporar utensílios como o lápis de grafite ou o pincel por exemplo.

Philip Cabau (2012, p. 121), escrevendo acerca do lugar que os enunciados de desenho ocupam na aprendizagem, refere:

*“Quando um aluno se relaciona, pela primeira vez, com um determinado enunciado de desenho, a sua abordagem é determinada por aquilo que ele consegue ver (nesse enunciado). Ou seja, o acesso é ditado pela sua experiência anterior...”* (Cabau, 2012, p. 121).

À semelhança do que sucede com esta afirmação, no caso específico deste projeto em que os conhecimentos teóricos e técnicos

relativos a técnicas de corte ou dobragem eram escassos, salvo apenas de alguns ligados ao *Origami*, a tendência inicial foi de seguir a investigação aplicando os conhecimentos já adquiridos dessa técnica. Mas pretendendo não ingressar nos domínios desta arte oriental pelo receio em tornar o trabalho demasiado influenciado e, de certa forma, “contaminado” pelo registo que a técnica pressupõe, isto é, a sucessão de dobragens que originam figurações de elementos da natureza ou outros objetos, optou-se por evitar, pelo menos numa fase inicial, essa via.

### - O cubo (des)dobrado – Diogo Pimentão

Em alternativa, partiu-se para a seleção de autores, cujo pensamento e obra fossem, de alguma forma, ao encontro dos temas da investigação. Surgiram, assim, artistas como Diogo Pimentão e o seu trabalho na área da dobragem, do pó de grafite em suportes de grandes dimensões, manejados num registo performativo. Para uma melhor compreensão do seu trabalho e da sua relação dos materiais com o corpo – aspeto este também importante no projeto – procurou-se seguir os passos do artista, isto é, colocar-se no lugar do mesmo, tentando reproduzir uma das suas obras “*Length (Fraction)*”.

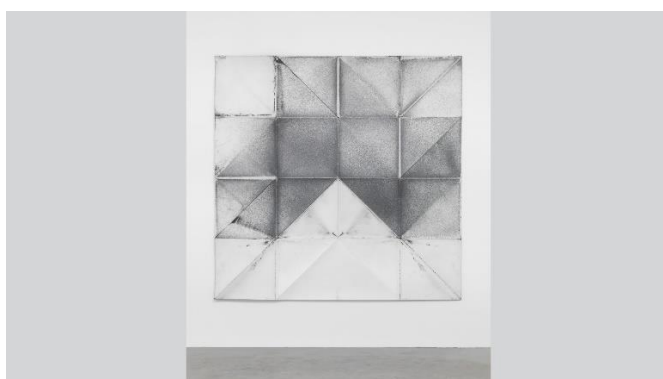


Figura 16. Diogo Pimentão, “*Length (Fraction)*”, 2013, paper and graphite, 200 x 200 x 4 cm<sup>35</sup>

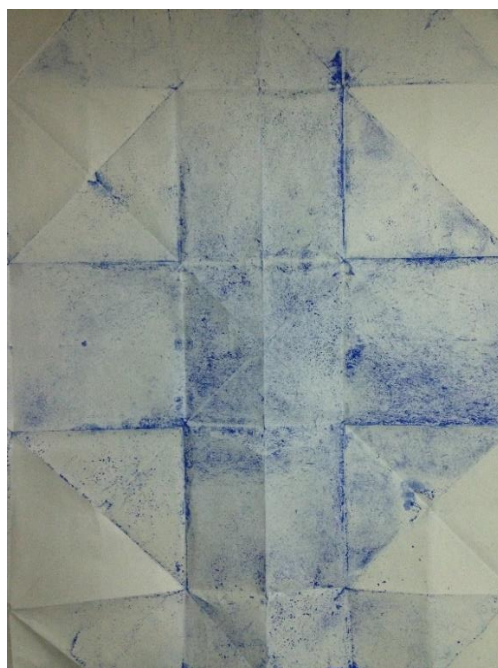
<sup>35</sup> Imagens e fichas técnicas da obra de Diogo Pimentão obtidas a 20 de maio de 2017 em: <http://www.schleicherlange.com/diogopimentao.aspx>





**Figura 17. Diogo Pimentão, “Empli”, 2010, performance, papel e grafite, 200 x 200 cm**

As tentativas que foram experimentadas, realizadas, num dos casos com pó de grafite e noutro com pigmento em pó azul, contribuíram para perceber de que forma se comportam no suporte ao ser projetado por ação da agitação de um cubo dobrado e os jogos criados de contraste entre a coloração dos pós utilizados que preenchem determinados planos do sólido geométrico que estão expostos e outros planos que não recebem matéria, mantendo-se da cor original do papel (figura 18).



**Figura 18. Silvano Alves, “Sem título”, 2015, pigmento azul sobre papel de cenário, 100 cm x 100 cm.** Aspeto de uma folha de papel anteriormente dobrada em forma de cubo e posteriormente agitada com pigmento no interior.

Além disso, este trabalho, do meu ponto de vista, permitiu verificar o efeito inesperado que causa, uma vez que, os resultados variam sempre de experiência para experiência. Pela natureza do material utilizado (em pó), inserido no interior de cubos dobrados da mesma forma, dará origem, por sua vez, a diversos resultados que nunca se repetirão. Apesar da semelhança que se verifica de prova para prova, haverá sempre alguma porção de pigmento ou grafite que se infiltrará em diferentes zonas do papel dobrado.

### **- “*Mecânica de uma Porta*”**

Neste seguimento de estabelecer ligações entre o corpo e o material usado, surge uma outra referência: o artista Sol LeWitt. Através do seu pensamento e para complementar essas ligações, revelou-se importante dotar as peças produzidas de uma familiaridade com elementos envolventes, isto é, introduzir-lhes uma relação com o espaço que as rodeia. Consequentemente, isto deu origem a questões que dizem respeito à escolha de determinada escala para as peças. Uma vez que os trabalhos produzidos caracterizavam-se por serem de menores dimensões, houve a necessidade de a aumentar, de forma a potenciar os efeitos e relações que estabeleceriam com o espaço onde seriam colocadas.

Para isso, foi elaborada uma peça que, pela sua natureza geométrica e móvel, dialogasse com um espaço, mais concretamente, com uma porta e uma parede. Assim, esse objeto surge daquilo que envolve o abrir e fechar de uma porta, por toda a mecânica das dobradiças e até pela sua dependência de um outro plano para cumprir a sua função móvel – uma parede.

Da mesma forma que Sol LeWitt trabalha a imagem plana em três dimensões que se constrói a partir de si própria (LeWitt, 1978, p. 52), como é o exemplo da obra “*Wall Stucture*” (figura 19), projetou-se uma peça que incorporasse essas características de plano com linhas

retas, trabalhada a partir de cortes e dobragens, de modo que a mecânica daí resultante a fizesse mover, à medida que a porta abre e fecha, para a frente e para traz, como uma espécie de ziguezague. Além disto, com este trabalho são abordadas, simultaneamente, a bidimensionalidade e tridimensionalidade, pela possibilidade de esse tornar-se ora plano e esticado como uma folha de papel, ora dobrado em planos que se entrecruzam pela sua perpendicularidade (figura 20).



*Figura 19. Sol LeWitt, 1963, “Wall Structure”, óleo sobre tela e madeira pintada, 157.5 x 157.5 x 63.5 cm<sup>36</sup>*



*Figura 20. Silvano Alves, Estudo para “Mecânica de uma Porta”, 2015, papel cortado e dobrado, 69,8 x 49,8 cm. Vista do objeto dobrado e cortado numa espécie de ziguezague com linhas paralelas e perpendiculares, num o jogo de sombras originado pelos diversos planos.*

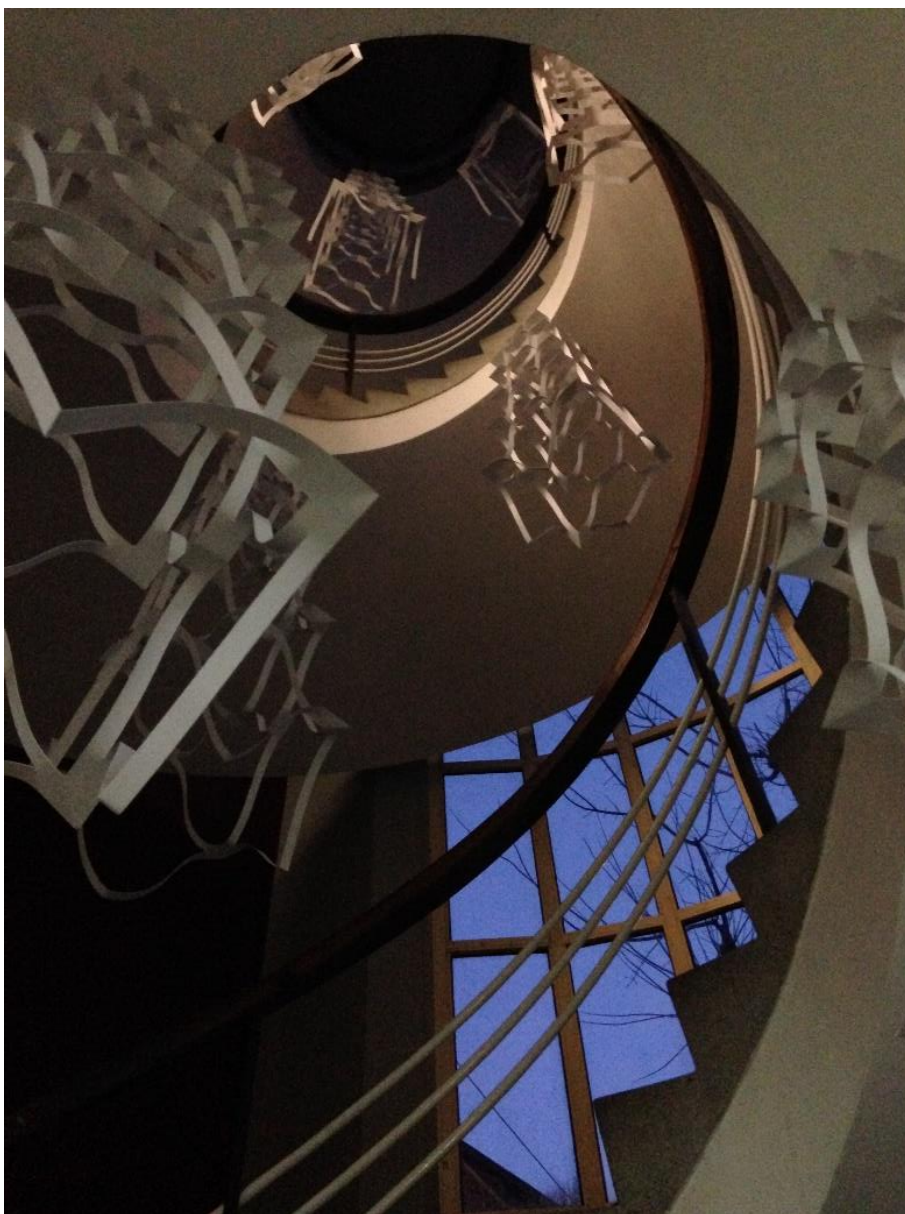
<sup>36</sup> Imagem da obra do artista obtida a 25 de maio de 2017 em: <http://fountain1917.blogspot.pt/p/blog-page.html>  
Legenda obtida do livro “Sol LeWitt” (p. 52; ver bibliografia)

## - “*Medusas*”

Com este objeto, com o qual se tratou, entre outros aspetos, a sua inserção num determinado local em diálogo mútuo, mais especificamente com a arquitetura pelas linhas geométricas retas e limpas, houve uma certa necessidade em projetar uma outra que de alguma forma respondesse tanto a um ambiente da natureza como arquitetónico.

Para esse efeito, alcançou-se uma forma que relacionasse simultaneamente essas duas situações: o artificial e o natural. Essa consistiu num conjunto de quadrados de papel iguais, cada um dobrado da mesma forma, seguidos de cortes estratégicos. Posteriormente, depois de desdobradas, as formas resultantes foram suspensas por fios em dois locais distintos. O primeiro, de cariz arquitetónico, constituiu uma escada de espiral e, no espaço livre central que delimitava penduraram-se pelo centro os diversos quadrados em toda a sua extensão. Pelos cortes e dobragens, atribuiu-se-lhes uma aparência que, depois de suspensas, denotaram leveza, ondulação, a maleabilidade do papel e que respondiam ao carácter ondulante da escada (figura 21).





**Figura 21. Silvano Alves, “Medusas”, 2015, papel *offset* dobrado e cortado, dimensões variáveis (medida do lado do quadrado: 70 cm).** Página anterior: aspeto de um dos quadrados de papel depois de dobrado e cortado. Nesta página: disposição dos diversos quadrados de papel por uma escada em espiral, suspensos pelo centro. Pelo efeito da gravidade e dos cortes, verifica-se a desconstrução da figura geométrica.

Com estes resultados, dispuseram-se estas peças por um conjunto de árvores. Pela ação da brisa, os diversos objetos moviam-se em clara harmonia com os ramos das árvores, resultando numa aproximação de ambos os domínios natural – a paisagem – e artificial – as figuras geométricas de papel (figura 22).





Figura 22. Vista do conjunto das formas geométricas de papel suspensas em árvores.

## 1.2. Fase II - Contextualização

Seguidamente na investigação, na sequência de aspetos anteriormente tratados do trabalho de Sol LeWitt, surge a artista Dorothea Rockburne com obras como *“Drawing Which Makes Itself”* (1972) e *“Conservation Class”*. Nestes seus desenhos, Rockburne propõe-se, com as ações de dobrar que realiza, explorar “... *certas possibilidades inerentes nos seus materiais...*”, uma vez que, uma “... *folha de papel incorpora algo como a consciência da sua planura, da sua dupla lateralidade...*”<sup>37</sup> (Ratcliff, 2015, 3º parágrafo).

Com este pensamento, pretendia-se, assim, fazer uma espécie de fusão entre esses aspetos do trabalho da artista e do de Sol LeWitt. Assim, aliaram-se aqui os pontos de vista de ambos, sendo que Rockburne foca-se na integridade do suporte (folha de papel), e LeWitt

---

<sup>37</sup> Traduzido do inglês “... she wants these actions to realize certain possibilities inherent in her materials... A sheet of paper attains something like an awareness of its flatness, its double sidedness...”

estabelece uma relação do mesmo com o espaço que o rodeia, como exemplificam os seus “*Wall Drawings*”, pela sua elevada dimensão.

Para melhor compreender estes aspetos, procedeu-se à realização de desenhos dobrados em papel que em certas ocasiões também incluíram grafite e, pela sua sucessão, deram origem a um conjunto de trabalhos que dispostos por diversos locais de uma sala (paredes, porta) respondiam ao observador pelo diálogo estabelecido com o espaço.

## **- Técnica “*Wet-folding*” – Algumas considerações**

Por meio de uma investigação paralela com o intuito de se encontrar outras respostas para os aspetos técnicos das dobragens dos trabalhos com essas inspirações, introduz-se aqui o termo “*wet folding*”. Com recurso a esta técnica de dobragem usada em *Origami*, desenvolvida por Akira Yoshizawa, explorou-se o âmbito da dobragem de uma perspetiva que permitiu outras possibilidades. Tendo em conta que a maioria das referências que tratam de *Origami* encorajem a que cada dobra seja executada o mais vincada possível, promove-se assim a introdução de um tipo de dobras mais suaves que incorporam meios líquidos na sua produção (British Origami Society, s.d., 2º-3º parágrafo).

De um modo geral, a técnica consiste em dobrar o papel previamente humedecido, possibilitando a que essa disposição se mantenha quando seco. Isto deve-se ao *sizing* existente no papel, isto é, um adesivo solúvel na água que une as fibras do papel, proporcionando maior rigidez ao retomar o seu estado inicial seco. A folha de papel<sup>38</sup> ao ser humedecida dissolve o *sizing*, separando as

---

<sup>38</sup> Preferencialmente, devem ser selecionados papéis de maiores gramagens (papel Ingres), dependendo no entanto, das suas propriedades de *sizing*, o que na verdade são apenas observáveis através da experimentação (British Origami Society, n.d., 5º parágrafo).

fibras e deixando o papel mole e maleável. Quando esta seca, ocorre o inverso, permitindo a que as fibras endureçam e conservem a posição desejada (British Origami Society, s.d., 4º parágrafo). Com isto, decidiu-se explorar a técnica em questão, com vista a obter outras respostas às questões que fossem colocadas pela dobragem. Além disso, pretendeu-se executar outros tipos de dobragens, isto é, tanto mais vincadas como mais suaves.



Figura 23. Humedecimento de uma folha de papel com um pano embebido em água.

O procedimento que se adotou para realização dos desenhos com dobras apresentados de seguida através de “*wet folding*” exigiu o seguinte material: um recipiente com água, um pano (de maiores ou menores dimensões conforme o tamanho do suporte para maior facilidade e rapidez em cobrir a totalidade do mesmo) e alguns tipos de papéis de diversas gramagens.

Para humedecimento de uma folha de papel, embebeu-se um pano em água e espremeu-se de forma que não pingasse. De seguida, aplicou-se a água ao papel orientado na horizontal com movimentos contínuos sem interrupções, de uma à outra extremidade da folha (neste caso, da direita para a esquerda). Assim que se terminou o



primeiro, recomeçou-se um segundo movimento da mesma forma, repetindo-se até que a face da folha de papel estivesse totalmente coberta com uma fina camada de água. Encontrando-se essa face já húmida, verificou-se que a folha de papel começava a contorcer-se e a vergar-se pela distensão das respetivas fibras, começando a enrolar-se nas extremidades e a formar ondulações. Assim, voltou-se a folha para a face contrária e aplicou-se-lhe uma outra camada de água da mesma forma que anteriormente, estabilizando a folha de papel. Determinou-se que a quantidade de água utilizada, não devia encharcar o papel, mas deixá-lo em estado que, ao ser manejado, denotasse menor rigidez.

Previamente, havia-se já realizado alguns testes para perceber o comportamento da água no papel: diversas folhas de papel de variados tipos e gramagens, em certos casos dobradas, noutros tornadas curvas pela ação da água no papel que o enfraquece, sendo que, depois de seco, torna-se mais rígido e mantém mais firmemente a forma pretendida. Concluiu-se que quanto maior a quantidade de água aplicada no papel, maior seria o efeito do *sizing* ao secar, isto é, as fibras uniam-se mais bruscamente e dificultavam os desenhos com dobras e moldagens, uma vez que estas, apesar de se conservarem, adquiriam aspeto demasiado ondulado e contorcido, acabando por se deformarem.

Dependendo do tipo e gramagem do papel, assim como da quantidade de água aplicada, o seu comportamento varia significativamente. Como exemplo, uma folha de papel de engenharia, apesar da sua gramagem reduzida (90 gr), o efeito de contorção e ondulação que revela após aplicação de água segundo o procedimento anterior verificou-se muito superior e difícil de controlar do que com uma folha de papel *Fabriano Accademia* mais espessa (120 gr) cuja resposta à água revelou-se mais suave, não originando quase ondulação alguma. Da mesma forma, relativamente à secagem entre estes dois exemplos, revelaram-se diferenças. Enquanto a primeira se contorcia fortemente, uma vez que, à medida que ia secando, as respetivas fibras tomavam maior consistência, a segunda, apesar de revelar alguma contorção, tornou-se mais simples controlar

no que diz respeito a uma maior definição e perfeccionismo dos desenhos com dobras realizadas com essas folhas.

### - “**Forças**”

Recorrendo a esta técnica, produziram-se, assim, desenhos que consistem em linhas retas, realizadas por meio de dobragens em “*wet folding*”. Em certas situações, as dobras foram realizadas com recurso a objetos como caixas e outros recipientes, bem como outros objetos que permitiam a moldagem do papel húmido para a forma que esses apresentavam. Noutros momentos, os desenhos dobrados executaram-se diretamente com as mãos.

Especificamente, um dos trabalhos desenvolvidos partiu dos objetos com os quais se contacta habitualmente no quotidiano, neste caso, de uma pequena caixa de plástico. Assim, pelas formas que esses objetos apresentam – aqui as arestas que delimitam a abertura da caixa e que, por sua vez, formam um retângulo – procurou-se registá-las com papel humedecido (segundo a técnica de dobragem anteriormente referida).

Deste modo, com a folha de papel já humedecida, posicionada em cima do objeto, moldou-se com as mãos a sua forma retangular, executando-se dobras nesses locais. Aqui verificou-se que o próprio papel, ao ser disposto em cima de um objeto desta natureza, como que sugeriu outras linhas, rastros que partem dos seus quatro vértices, isto é, formou ondulações que foram registadas com dobras nesses locais.

No que toca ao papel utilizado, de engenharia (90 gr), revelou-se particularmente difícil manter essas marcas (dobras), uma vez que, como já foi referido, o efeito do *sizing* na altura da secagem, mesmo usando água em menor quantidade, contorcia-se e encolhia, fazendo com que essas dobras se deformassem e perdessem o seu aspeto preciso, de linhas retas.

Com isto, pretendia-se criar uma peça que dialogasse com a textura dos vidros de uma porta, a sua transparência e a sua forma retangular, tal como a caixa. Ao serem aplicadas quatro peças iguais nesses vidros (também quatro), notou-se que o papel de engenharia filtrava essa textura pela luz que atravessava os vidros (figura 24).



**Figura 24. Silvano Alves, “Forças”, 2016, folhas de papel de engenharia moldadas por “wet-folding” a partir de objetos, 73 cm x 29,5 cm (unidade).** Aspetto das folhas de papel que quase se fundem com um elemento do espaço (traços retangulares e transparência). Observe-se o efeito produzido pela luz que projeta a textura do vidro sobre o papel.

## - “*Porta trancada*”

Numa outra situação de trabalho, após discussão com o professor acerca de outras experiências realizadas de moldagem em papel da forma de objetos quotidianos, foi sugerido que se explorasse a ideia de narrativa, isto é, estabelecer uma ligação entre objeto e forma, obtida a partir do anterior. Para isso, foi ainda aconselhado que se consultassem poemas sobre objetos numa tentativa de se encontrar uma história a ser interpretada através de papel dobrado e moldado segundo a forma desses objetos.

Nisto, selecionou-se a seguinte frase do escritor americano William Arthur Ward: “*Para o optimista todas as portas têm maçanetas e dobradiças, para o pessimista todas as portas têm trincos e fechaduras.*”<sup>39</sup> Esta escolha deveu-se à existência, na sala de *atelier*, de uma porta trancada e dotada de uma maçaneta. Decidiu-se assim estabelecer um diálogo entre a maçaneta e o indivíduo que a tenta abrir, rodando esse manípulo continuamente em vão, para a esquerda e para a direita. Pretendia-se fazer uma aproximação à frustração presente nas diversas situações da vida quotidiana em que isto ocorre.

Para isso, cobriu-se a respetiva porta com diversas peças de papel moldadas na forma da maçaneta (em número de 112) através da técnica de “*wet folding*”, representando os movimentos que a mão disfare nesse objeto e, assim, pela repetição da mesma forma, exteriorizar a incapacidade de concretizá-los pois a porta encontra-se trancada e a maçaneta neutralizada. O tipo de papel utilizado justificou-se ser branco e opaco, não só para reforçar a ideia de barreira, de algo que não permite avanço, como para criar jogos de luz e sombra, algo experimentado com papel translúcido e que, colocado na porta, não acentuava contrastes.

Tal como já foi citado acima, recordando o trabalho de Dorothea Rockburne “*Drawing Which Makes Itself*” de 1972, a artista, com as dobragens e sobreposições que executa, pretende “...que

---

<sup>39</sup> Citação obtida a 20 de junho de 2017 em: <https://www.escritas.org/pt/t/35898/para-o-optimista-todas-as>

*estas ações realizem certas possibilidades inerentes nos seus materiais.*"<sup>40</sup> (Ratcliff, 2015, 3º parágrafo). Interessou, assim, entender, através desta repetida e obsessiva moldagem do papel na mesma forma, as características do suporte e a maior facilidade de, húmido, permitir moldar mais nitidamente a forma da maçaneta (figura 25).



**Figura 25. Silvano Alves, “Porta trancada”, 2016, papel Fabriano Accademia moldado em “wet-folding” a partir de uma maçaneta, coladas sobre papel de cenário, 200 cm x 82 cm. Configuração das diversas peças de papel fixas sobre um fundo de papel branco, por sua vez, aplicado o conjunto sobre uma porta.**

---

<sup>40</sup> Traduzido do inglês “...she wants these actions to realize certain possibilities inherent in her materials.”

Outras conclusões se tiraram deste trabalho, uma vez que permitiu não só perceber a natureza processual da obra, (desde o planeamento, medições do objeto, preparação do suporte, a dimensão performativa na produção dos desenhos), como adquirir maior consciência acerca dos modos como o corpo pode atuar sobre o espaço que o rodeia. Criou-se quase uma cumplicidade entre esse corpo e o objeto, com o qual interage, pelo toque e gesto de rotação.

### - “*Rastos*”

Uma outra peça pensada para o espaço envolvente, consistiu num conjunto de retângulos de papel de engenharia com as mesmas dimensões. Esse grupo de retângulos foi colocado num quadro de ardósia do *atelier* de modo a ocupá-lo na sua maior parte. Os retângulos foram aí dispostos com o mesmo espaçamento entre si e, pelo facto de se encontrarem separados, buscava-se a desconstrução dessa forma, jogando com as suas linhas retas verticais, horizontais e até diagonais, trabalhadas através de dobras e moldagens em “*wet folding*”.

Estas moldagens foram executadas a partir de objetos encontrados anteriormente que, pela sua forma, sugeriram o aspeto final da obra. Trata-se de uma espécie de calhas de plástico que formam um ângulo de 90º graus (como um telhado de duas águas). Em certas ocasiões, essas calhas foram posicionadas duas a duas, sobre a mesa de trabalho, formando entre si um ângulo reto, sobre as quais se sobrepôs uma folha de engenharia previamente humedecida. Por sua vez, posicionou-se outro par das mesmas calhas sobre as anteriores, encontrando-se a folha de papel aprisionada nessa zona.

Nos seus escritos “Paragraphs on Conceptual Art” (1967), Sol LeWitt reflete acerca do espaço: “*Espaço regular pode também tornar-se um elemento de tempo métrico, um tipo de batida ou pulsação regular. Quando o intervalo é mantido regular o que quer que seja*

*irregular ganha maior importância.*"<sup>41</sup> (Sol LeWitt, 1978, p. 167). Deste modo, pretendeu-se criar uma espécie de ritmo pelo espaço idêntico livre deixado entre cada forma geométrica, assim como pelas moldagens executadas de linhas retas que contrastam com o restante espaço do papel, apresentando ondulações, num registo mais orgânico.

O papel selecionado, de engenharia, deveu-se ao interesse em captar a cor negra do quadro, sendo que também se experimentou com outro opaco para testar o efeito que causaria, mas o tom negro do quadro perdia-se quase por completo. Já com o papel de engenharia, translúcido, resgatou-se o tom escuro do fundo que se pretendia, evidenciando as linhas, traços e marcas, pelos contrastes produzidos pela luz (figura 26).



**Figura 26. Silvano Alves, “Rastos”, 2016, folhas de papel de engenharia moldadas por “wet-folding” a partir de objetos, 55 cm x 21,75 cm (unidade).** Disposição das diversas peças de papel sobre um quadro de ardósia. Note-se o espaço regular entre os elementos, assim como as marcas que se evidenciam no suporte.

---

<sup>41</sup> Traduzido do inglês “Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse. When the interval is kept regular whatever is irregular gains more importance.”

## - “*Vestígios*”

Paralelamente, executaram-se alguns desenhos dobrados em papel com adição da grafite. Estabeleceu-se dobrar algumas folhas de papel pelo seu comprimento formando 3 traços paralelos (semelhante à dobragem de uma carta), desdobrando-as de seguida. Além dos traços daí resultantes, que formavam ondulações no papel, verificou-se que o próprio manuseio do papel produzia outras marcas visíveis pelas sombras que apresentavam e que sugeriram a intervenção de um outro material. Aqui, a grafite foi usada para evidenciar esse efeito sombreado, isto é, representá-lo de acordo com e acentuando a luminosidade do ambiente, pela projeção das sombras dessas dobras sobre a própria superfície do papel (figura 27).



**Figura 27. Silvano Alves, “*Vestígios*”, 2016, lápis de grafite sobre papel cavalinho estrangeiro dobrado, 50 cm x 65 cm (unidade).** Conjunto de desenhos onde se verificam os registos de dobras e de “acidentes” de manuseio. Estabelece-se aqui uma relação entre a produção de desenhos dobrados num registo controlado (sombras que partem de linhas retas) e, simultaneamente, orgânico (marcas de manuseio).



## Considerações finais – Começar de novo...

Tendo como objetivo estudar a ideia de traço e materialidade do desenho, procurou-se entender o traço como elemento central ao trabalho prático desenvolvido. Neste sentido, refletindo acerca de todo esse trabalho, aliando prática e teoria, constata-se que em todos os desenhos não se observa qualquer traço, apenas linhas sobre suportes. Importa reter que o traço diz respeito a uma ação, um gesto, um movimento que deixa uma marca numa superfície – trata-se do processo de desenho, é um verbo (traçar). Já o que daí resulta, o produto da ação, que aponta para algo concretizado, refere-se à linha, é um nome.

Além disto, consideraram-se algumas obras e artistas como pontos de partida para o entendimento das ideias centrais ao projeto prático. Do mesmo modo, observaram-se as possibilidades induzidas pelos processos, na relação entre corpo, materiais e processo como lugar central de exploração das características do traço.

De igual forma, o suporte ou o lugar onde o desenho se instala contribuiu para o entendimento da dimensão material do desenho. Verifica-se assim que a materialidade do desenho encontra-se expressa no processo, no traçar, tal como a sua tridimensionalidade, sendo que, no entanto, constitui apenas uma memória do processo.

A pertinência deste espaço de investigação tem a sua origem do que da definição de traço e dos modos de atuar do corpo contribui para o entendimento da prática do desenho num “campo expandido”. Daqui resultou uma aproximação do desenho a outras áreas e processos que podem configurar atuações, que cruzam campos como a *performance* e a escultura nas dimensões de atuação e de espaço, ou onde se explora a relação entre bidimensionalidade e tridimensionalidade.

Neste sentido, o trabalho e os seus resultados contribuíram para a compreensão do desenho não apenas como um resultado, mas também como um processo de procura, que cria os seus próprios significados. Nesta procura, alguns dos projetos desenvolvidos

criaram condições para um entendimento das possibilidades que a relação estabelecida entre traço e materialidade do desenho gera, por sua vez, na relação com outras práticas.

A este ponto acresce uma visão retrospectiva do trabalho produzido, projetando-o numa relação mais implicada com um cruzamento de processos. Outro aspeto que sobressai para trabalho futuro é a procura do desenho em contextos e práticas que possibilitem relacionar processos onde o desenho disputa os seus limites, entre traço e materialidade do desenho.

Este trabalho corresponde ao que foi possível realizar num determinado momento. Desenvolveu-se por várias etapas, adquiriu vários estados, algumas dessas etapas ainda não completamente resolvidas e só na sua continuidade se poderiam eventualmente esclarecer. Procurou-se no desenvolvimento deste trabalho construir uma linha de orientação que permitisse um entendimento focado dos aspetos considerados, mas que simultaneamente possibilitasse, nos seus limites, modos de atuação experimentais para um estado de progressão contínua.

# Bibliografia

Alves, M. B. (2012). I. Sobre o espaço. Em M. B. Alves, *O espaço na criação artística do século XX: Heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade* (p. 23). Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - Universidade Nova de Lisboa.

Arnheim, R. (2004). The intelligence of visual perception (i): Perception as cognition. Em R. Arnheim, *Visual thinking* (35th anniversary printing ed., p. 14). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Obtido em 9 de junho de 2017, de [https://books.google.pt/books?id=Gj\\_4qfct89YC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=Gj_4qfct89YC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Benjamin, W. (1986). Pintura e Artes Gráficas: Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. *Análise*, 4, pp. 177-178.

Berger, J. (2008). Drawing on paper. Em J. Savage (Ed.), *Berger on drawing* (3rd ed., pp. 46, 48, 50-51). Aghabullogue: Occasional Press.

Berger, J. (2008). Drawn to that moment. Em J. Savage (Ed.), *Berger on drawing* (p. 71). Aghabullogue: Occasional Press.

Branco, P. S. (2009). Visualidade háptica. *A visualidade háptica e os neurónio espelho* (pp. 19, 23, 25; paper submetido para publicação). Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

British Origami Society. (s.d.). *Practical: Wet folding*, (2º-5º parágrafo), [em linha]. Obtido em 10 de abril de 2016, de British Origami Society: <http://www.britishorigami.info/practical/wetfold.php>

Buchberg, K., Friedman, S., & Hauptman, J. (2014). *Henri Matisse: The cut-outs: Cutting*, [em linha]. Obtido em 21 de junho de 2017, de MoMA:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html>

- Cabau, P. (2012). O lugar dos enunciados na aprendizagem. Em P. Cabau, *O dispositivo desenho: A implementação da prática do desenho no ensino artístico* (p. 121). Leiria: Edições ESAD.cr.
- Cabezas, L. (2003). Campo tridimensional y campo gráfico. Em J. Bordes, L. Cabezas, & J. J. Molina, *El manual de dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (2ª ed., p. 463). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Cabezas, L. (2003). Fuerzas espaciales. Em J. Bordes, L. Cabezas, & J. J. Molina, *El manual de dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (pp. 463, 466). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Cabezas, L. (2005). IV: Nombres referidos a lo que representan los dibujos: Signos, señales y símbolos. Em L. Cabezas, M. Copón, & J. J. Molina, *Los nombres del dibujo* (p. 330). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Cabezas, L. (2005). IX: Nombres relacionados con los trazos realizados y con las estructuras en donde se desarrollan: Grafismo, trazos y líneas. Em L. Cabezas, M. Copón, & J. J. Molina, *Los nombres del dibujo* (p. 411). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Carlos, I. (2005). O desenho. Em I. Carlos, *Helena Almeida: Dias quasi tranquilos* (p. 19). Lisboa, Paço de Arcos: Editorial Caminho, SA; Edimpresa, Lda.
- Cocker, E. (2012). The restless line, drawing. Em R. Marshall, & P. Sawdon (Edits.), *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary art* (pp. xiii-xiv). London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Copón, M. (2005). Delinear. Em L. Cabezas, M. Copón, & J. J. Molina, *Los nombres del dibujo* (pp. 510-511). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).

- Fisher, J. (2003). On drawing. Em C. d. Zegher (Ed.), *The stage of drawing: Gesture and act: Selected from the Tate Collection* (pp. 217-226). New York: Tate Publishing, Drawing Center.
- Harty, D. (2012). Drawing through touch: A phenomenological approach, [em linha]. *Drawing Out*. Chelsea, London: UAL. Obtido em 27 de maio de 2017, de <https://process.arts.ac.uk/content/drawing-through-touch-phenomenological-approach>
- Harty, D. (2015). Trailing temporal trace. Em R. Marshall, & P. Sawdon (Edits.), *Drawing ambiguity: Beside the lines of contemporary art* (pp. 62, 63). London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Hochberg, J. (1996). Perception. Em J. Turner (Ed.), *The dictionary of art: Pandolfini to pitti* (Vol. 24, pp. 375-385). London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove's Dictionaries Inc.
- Husserl, E. (2012). I. Sobre o espaço. Em M. B. Alves, *O espaço na criação artística do século XX: Heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade* (p. 28). Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - Universidade Nova de Lisboa.
- Ingold, T. (2007). Traces, threads and surfaces. Em T. Ingold, *Lines: a brief history* (pp. 41-45, 47). New York: Routledge.
- LeWitt, S. (1978). Illustrations: Work of Sol LeWitt, 1962-1967, with his commentaries: Structures. Em S. LeWitt, *Sol LeWitt* (p. 52). New York: The Museum of Modern Art.
- LeWitt, S. (1978). Writings of Sol LeWitt. Em *Sol LeWitt* (p. 167). New York: The Museum Of Modern Art.
- Marques, J. J. (2014). Hiperdesenho. *O processo como circunstância do desenho: Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo*, (tese de doutoramento), p. 251-252. Porto: Faculdade de Belas Artes: Universidade do Porto. Obtido em 20 de janeiro de 2017, de <http://hdl.handle.net/10216/82573>

- Marques, J. J. (2014). O processo como representação da representação. O desenho como corpo visível. *O processo como circunstância do desenho: Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo*, (tese de doutoramento), p. 103, 113. Porto: Faculdade de Belas Artes: Universidade do Porto. Obtido em 20 de janeiro de 2017, de Repositório Aberto da Universidade do Porto: <http://hdl.handle.net/10216/82573>
- Maynard, P. (2005). Drawing distinctions: Space and relief. Em P. Maynard, *Drawing distinctions: The varieties of graphic expression* (pp. 148, 150). New York: Cornell University Press.
- Maynard, P. (2005). What is drawing? . Em P. Maynard, *Drawing distinctions: The varieties of graphic expression* (pp. 62-64). New York: Cornell University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1999). Capítulo III: A espacialidade do corpo próprio e a motricidade. Em M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (2ª ed., p. 193). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. Obtido em 20 de maio de 2017, de [https://monoskop.org/images/0/07/Merleau\\_Ponty\\_Maurice\\_Fenomenologia\\_da\\_percep%C3%A7%C3%A3o\\_1999.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf)
- Merleau-Ponty, M. (1999). Capítulo IV: A síntese do corpo próprio. Em M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (2ª ed., p. 208). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. Obtido em 20 de maio de 2017, de [https://monoskop.org/images/0/07/Merleau\\_Ponty\\_Maurice\\_Fenomenologia\\_da\\_percep%C3%A7%C3%A3o\\_1999.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf)
- Millidge, S. (1996). Tracing. Em J. Turner (Ed.), *The dictionary of art: Tinoco to varna* (Vol. 31, pp. 273-274). London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove's Dictionaries Inc.
- Molder, M. F. (1986). Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin. *Análise*, 4, pp. 186-187, 193-194, 196, 199.
- Molina, J. J. (2005). Las palabras y los nombres: Las palabras y el dibujo. Em L. Cabezas, M. Copón, & J. J. Molina, *Los nombres*

*del dibujo* (p. 12). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).

Newman, M. (2003). The marks, traces, and gestures of drawing. Em C. d. Zegher (Ed.), *The stage of drawing: Gesture and act: Selected from the Tate Collection* (pp. 96-97, 99-101). New York: Tate Publishing, Drawing Center.

Nóbrega, T. P. (Agosto de 2008). A percepção como atitude corpórea. *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty, Vol. 13*, [em linha], p. 142. Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Obtido em 3 de maio de 2017, de Scielo: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

Porto Editora. (2003-2016). *Traço*, [em linha]. Obtido em 15 de Novembro de 2016, de Infopédia: Dicionários Porto Editora - Língua portuguesa com acordo ortográfico: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tra%C3%A7o>

Porto Editora. (2003-2017). *Permeável*, [em linha]. Obtido em 8 de agosto de 2017, de Infopédia: Dicionários Porto Editora: Língua portuguesa com acordo ortográfico: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/perme%C3%A1vel>

Porto Editora. (2003-2017). *Resistência*, [em linha]. Obtido em 6 de agosto de 2017, de Infopédia: Dicionários Porto Editora: Língua portuguesa com acordo ortográfico: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/resist%C3%Aancia>

Porto Editora. (2003-2017). *Tracing: Tracing paper*, [em linha]. Obtido em 24 de junho de 2017, de Infopédia: Dicionários Porto Editora inglês/português: [https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/tracing#tracing paper](https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/tracing#tracing%20paper)

Porto Editora. (2005). Traço. Em P. Editora (Ed.), *Dicionário da língua portuguesa: Dicionários editora* (p. 1651). Porto: Porto Editora.

- Ratcliff, C. (2015). Dorothea Rockburne: Art and the integrity of being, [1º, 3º parágrafos]. *A gift of knowing: The art of Dorothea Rockburne*. Brunswick: Bowdoin College Museum of Art. Obtido em 3 de Maio de 2016, de Dorothea Rockburne: <http://www.dorothea-rockburne.com/a-gift-of-knowing--the-art-of-dorothea->
- Rose, B. (2007). Spatial Drawing. Em T. Kovats (Ed.), *The drawing book - A survey of drawing: the primary means of expression* (p. 23). London: Black Dog Publishing Limited.
- Weiss, M. (2014). Em P. L. Almeida, J. M. Barbosa, & M. B. Duarte (Edits.), *Drawing in the university today*. Porto: FBAUP-I2ADS.



